سِدْ فيلد

السيناريو

ترجمة

سامي محمد

مكتبة مدبولي

هذا الكتاب...

لعل كتاب «السيناريو... أسس كتابة السيناريو» الأول من نوعه. فلم تعرف المكتبة العربية كتاباً مترجماً حول السيناريو بمثل هذا المنهج الذي جمع بين التطبيق والتنظير في آن واحد.

اسلوب الكتاب سهل وشيق، لكنه من جهة اخرى غزير في معلوماته وتفاصيله. انه يجمع بين المتعة والتعلم. وفضيلة هذا الكتاب تعود الى مؤلفه «سد فيلد» الذي يعتبر حجة في هذا المجال. وكتابه هذا خلاصة قراءته لآلفين نص سينمائي احالته اليه الشركات السينمائية الامريكية الكبرى، لقد اثار الكتاب حال صدوره باللغة الانكليزية ضجة كبرى في الاوساط السينمائية الامريكية الى حد عده البعض مرجعاً مهماً لا غنى عنه. ان هذا الكتاب لا يهم المختصين في السيناريو فحسب بل يهم القصاصين. والروائيين والمسرحيين اضافة الى القارىء الذي سيجد فيه ضالته في حقل اسس كتابة السيناريو وصنعته وجمالياته واخيراً، انه كتاب يعلمك كيف تكتب سيناريو جيداً.

سِدْ فيلد

السيناريو

ترجمة سامي محمد

دار المأمون للترجمة والنشر

بغداد ١٩٨٩

السيناريو
سدْ فيلد

Screenplay
Syd Field

دار المأمون للترجمة والنشر
وزارة الثقافة والاعلام

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد (١٣٢٣) لسنة ١٩٨٩
توجه المراسلات الى :
دار المأمون للترجمة والنشر
وزارة الثقافة والاعلام
بغداد ـ الجمهورية العراقية
ص.ب :٨٠١٨
تلكس : ٢١٢٩٨٤
طبع بمطابع دار الحرية للطباعة ـ بغداد
مترجم عن الانكليزية

الى :

طلبة السيناريو وكُتّابه وقرائه في كل مكان

المحتويات

الى القارىء

مهمتي .. هي ان اجعلك تسمع ، ان اجعلك تشعر ، والاهم من ذلك كله ان اجعلك (ترى) . هذا كل ما في الامر ، واهم شيء فيه.

جوزيف كونراد

توطئة الى :

«زنجي نرسيسوس»

مقدمة المترجم

لعل هذا الكتاب الذي هو بين يدي القارىء اول واخطر كتاب مترجم عن السيناريو . واذا كانت المكتبة العربية قد شهدت العديد من الدراسات والمقالات التي تعنى بالسيناريو ، منها ما جمعت في كتاب ومنها مانشرت في مجلات ودوريات ، فان هذا الكتاب ، وهذه فضيلته ، يعطي القارىء فهماً دقيقاً للسيناريو ، صنعةً وكتابةً وفناً . وهو كما ينطوي عليه عنوانه ـ يقدم للقارىء الاسس الضرورية لفن كتابة السيناريو نظريةً وممارسةً عملية .

ولا يخفى ان السيناريو ، بوصفه فناً ادبياً مستقلاً ، من الحقول الصعبة في الكتابة لا يبرع فيها من لم يتزود بمفاهيم وتصورات خاصة حول عملية السيناريو نفسها ، ومن لم يكن على اطلاع كاف بالصنعة السينمائية .

ان السيناريو ، لغة السينما نفسها . فلن تقوم للسينما قائمة مالم تكن هناك نصوص سينمائية مكتوبة وفق تصورات عملية وملموسة للسينما فناً وصناعة .

السيناريو فن ليس سهلاً . فله مقوماته واصوله وقواعده ومبادؤه . من هنا . فان السيناريست مبدع في اختصاصه . فعبر نصه يقدم لنا مشروعاً مؤهلاً ليكون فيلماً . اذ لا فيلم جيداً بلا سيناريو جيد . هذه قاعدة ذهبية للسينما منذ ولادتها وحتى الوقت الحاضر .

والسيناريو فن يستوعب موضوعات وافكاراً لا حصر لها . ويقف كاتب السيناريو في مصاف الكتاب المبدعين الذين يقدمون اعمالاً متميزة ومتفردة . لكن كاتب السيناريو يبقى ، لسوء حظه ، خلف الواجهة بسبب من طبيعة فن السينما نفسها باعتبارها فناً بصرياً يعتمد النجومية .

انني ، شان غيري ، اشك في ان القارىء يستذكر اسماء كتاب نصوص روائع الافلام بالقدر الذي يتذكر فيه مخرجيه وممثليه . لكن عزاء كاتب السيناريو هو ان معظم المشاهدين يتذكرون احداث هذه الافلام التي تعلق في ذاكرتهم زمناً

طويلاً. واحداث الفيلم ـ كما هو معلوم ـ جزء من بنية السيناريو وهيكله العام .

وعلى الرغم من عمر السينما المديد يعدُّ السيناريو عملة صعبة في الفن السابع . ان فن كتابة السيناريو ، بحكم طبيعته ، لا يؤهل اياً كان لطرق ابوابه . فلهذا الفن شروطه وقواعده واسسه كما للفنون الاخرى . ولئن كان السيناريو مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً ومداشراً بصناعة الفيلم فان له دوراً ووظيفة محددين تفرضهما طبيعة هذا النمط من الكتابة التعبيرية .

واذا كانت السينما العالمية تعرفنا بين حين واخر على اسماء لامعة في حقل الاخراج والتمثيل والتصوير والمونتاج والادارة الفنية ، فانه يصعب عليها ان تعرفنا دائماً على اسماء جديدة من كتّاب السيناريو .

هل يعني هذا ان كتابة السيناريو في ازمة مستديمة ؟ أجل . هذا ما يقوله لنا واقع الصناعة السينمائية . فهناك مغريات مادية خيالية امام كتّاب السيناريو . ففي ستوديوهات هوليوود ، مثلاً ، يصل أجر كاتب السيناريو عن الفيلم الواحد احياناً الى مليون دولار . لكن هذه المغريات قلما تدفع الكثيرين الى ركوب هذا المركب الصعب بسبب من طبيعة السيناريو نفسه .

والواقع ، ان هناك شحة في السيناريوهات الجيدة دائماً ـ اذا ما اخذنا هوليوود نموذجاً مجرداً للصناعة السينمائية المتقدمة تقنياً ـ ومع ذلك ليس هذا مدعاة للقول بان كتابة السيناريو فن صعب التحقيق . فمن يفهم قواعد السيناريو واصوله وشروطه يجد ان باستطاعته ان يكتب نصاً ناجحاً . وهذه غاية هذا الكتاب .

هذا الكتاب دليل عمل لقارىء السيناريو وكاتبه . سيجد كتّاب السيناريو المحترفون وسواهم من كتّاب السيناريو الذين تنقصهم الخبرة انهم ازاء كتاب يغني تصوراتهم ويضيف الى معرفتهم .

ومن خلال تجربتي في الأدبيات السينمائية ، ومن خلال اطلاعي على ما ترجم منها ، وجدت ان هذا الكتاب سيجيب عن الكثير من التساؤلات التي طالما بحث القارىء والمتخصص عن أجوبة لها .

وازعم ان فكرة ترجمة كتاب حول السيناريو كانت تراودني منذ فترة ليست

قصيرة بسبب من افتقار المكتبة العربية الى هذا النوع من الكتب . وقد وجدت نفسي مدفوعاً بهذه الرغبة حينما زرت هوليوود اثناء وجودي في لوس انجلوس ضمن جولة استطلاعية للمؤسسات السينمائيـة في الولايـات المتحدة عـام ١٩٨٧ .

لقد تلمست في هوليوود ظاهـرة شحة السينـاريو الجيـد الذي يحـال الى الشركات السينمائية الكبيرة والى الشركات السينمائية المستقلة لاعتبارات فنية ذكرتها قبل قليل . وفي مقر جمعية الاوسكار ، في شارع ولشر في لوس انجلوس ، تساءلت : اذا كان هذا حال هوليوود فكيف الحال عندنا ؟ هذا التساؤل زادني اصراراً على ترجمة كتاب يعنى بالسيناريو يفيد منه القارىء والمتخصص .

والحق اقول ، ان وسطنا السينمائي العربي عامة والعراقي خاصة يعاني من ظـاهرة غيـاب كاتب السينـاريو الجيـد والمتمرس . فلم تعـرف السينما العراقية ، وهذه حقيقة يعرفها من له مساس مباشر بها ، وفي هذه الفترة على وجه التحديد ، كتّاب سيناريو جيدين . فاذا كان هناك عدد من كتاب السيناريو الذين لا يزيدون على اصابع اليد الواحدة ، فان غيرهم ليسوا الا كتاباً مبتدئين خاضوا كتابة السيناريو من قبيل التجريب والهواية .

إنني ازعم ، ان لم اجرؤ على القول ، ان هذا الكتاب اسهام فاعل ومؤثـر في توسيع رقعة الوعي بفن كتابة السيناريو . واحسب ان هذا الكتاب مرجع يفيد منه القارىء والمتخصص والمثقف في حقل كتابة السيناريو .

ولابد لي ، في هذا السياق ، ان اقول بان مؤلف الكتاب ، سدفيلد ، استاذ مادة السيناريو في كلية شيروود أوكس التجريبية في الولايات المتحدة . وهي كلية متخصصة يحاضر فيها ايضاً ممثلون كبار من امثال داستن هوفمن وبول نيومن ولوسل بول في فن التمثيل . انها كلية خاصة بالمحترفين السينمائيين ، مخرجين وممثلين ومصورين وكتّاب سيناريو . والى جانب ذلك ، يتبوأ سدفيلد منصب رئيس قسم القصة في شركة سينموبيل حيث تحال اليه السيناريوهات لغرض فحصها وتقييمها . وكتابه هذا ثمرة سنين طويلة من العمل الجاد والدؤوب في قراءة السيناريو واجازته . ويمكن اعتبار هذا الكتاب حصيلة خبرته التي تمتد الى سنوات في قراءة السيناريوهات المحالة الى الشركات السينمائية الكبرى في

هوليوود . يُعد سِدْفيلد حجة في فن السيناريو في هوليوود . وبعـد ان اصدر مؤلفه الاول «مشغل كاتب السيناريو» قبل سنوات عكف على كتابة مؤلفه الثاني هذا الذي استقبله النقاد السينمائيون الامريكيون بترحاب كبير وافردت لـه الصحافة الفنية والسينمائية الامريكية حيزاً واسعاً من التعليقات النقـدية التي اطرت على صدور هذا الكتاب الذي وجدته واحـداً من خيرة الكتب التي عنيت بفن كتابة السيناريو في هذا العقد .

سامي محمد
حزيران ١٩٨٨

مقدمة المؤلف

أصل فكرة الكتاب :

لانني كنت منتجاً وكاتباً اعمل لحساب شركة ديفيد . ل . ولبر ، وكاتب سيناريو اعمل على اساس القطعة Freelance ،ورئيس قسم القصة في سينموبيل سيستمز Cinemobile systems،فقد قضيت عدة سنوات في فحص السيناريوهات . وفي سينموبيل وحدها فحصت ولخصت اكثر من الفي سيناريو في سنتين ونيف . ولم اختر من بينها سوى اربعين احلتها الى شركائنا المولين للنظر في امكانية انتاجها سينمائياً .

لماذا هذا العدد القليل من السيناريوهات ؟ لان تسعة وتسعين بالمائة من السيناريوهات لم تكن جيدة بما فيه الكفاية لكي يُستثمر فيها مليون دولار او اكثر . او ، بعبارة اخرى ، ان سيناريو واحداً من بين مائة من السيناريوهات التي فحصتها كان بالمستوى الذي يستحق النظر في امر انتاجه سينمائياً . لقد كانت مهمتنا في سينموبيل ، صنع الافلام ، وفي سنة واحدة فقط كنا منكبين على انتاج مائة وتسعة عشر فيلماً تقريباً بدءاً بـ «العراب» ومروراً بـ «جيرمياجونسن» وانتهاء بـ «الخلاص» .

تقدم سينموبيل سيستمز خدمات موضعية لصانعي الافلام ، ولها مكاتب منتشرة في انحاء العالم . ففي لوس انجلوس وحدها ، توجد اثنتان وعشرون وحدة تقدم خدماتها لقطاع انتاج الافلام السينمائية والتلفزيونية ولا يزيد حجم كل وحدة منها عن حجم حافلة من حافلات شركة «كريهوند» لنقل المسافرين وهذه الوحدة هي بمثابة ستوديو مصغر «محمول» على عجلات توفر كل معدات التصوير الضرورية لانتاج اي فيلم ذلك انها تشتمل على وسائل الانارة والمولدات والكاميرات والعدسات ولها سائق مدرب تدريباً خاصاً لمواجهة تسعين بالمائة من المشكلات التي تنشا في مواقع التصوير.وبوجود هذه الكمية

الكبيرة من المعدات كان من السهل على الممثلين وفريق العمل التوجه الى الوحدة إلى أي موقع والبدء بإنتاج الفيلم.

عندما قرر فؤاد سعيد؟ رئيسي في العمل ومؤسس السينموبيل ان ينتج افلامه على حسابه الخاص استقال من وظيفته واستطاع في غضون اسابيع ان يجمع حوالي عشرة ملايين دولار. وسرعان ما انهالت عليه النصوص السينمائية من كتّاب هوليوود كلهم وممثليها ومخرجيها وستوديوهاتها ومنتجيها المعروفين منهم وغير المعروفين.

لقد أسعفني الحظ حينذاك أن تتاح لي فرصة قراءة السيناريوهات وتقييمها طبقاً لمعايير النوعية والكلفة والميزانية المتوقعة وكانت مهمتي، كما ذكرت قبل قليل، أن «أجد مادة» لشركاتنا الممولين الثلاثة: فرقة مسرح اتحاد الفنانين، شركة توزيع للافلام، ومقرها في لندن، وشركة اذاعة تافت، لاوهي الشركة الأم لسينموبيل.

لذا بدأت بقراءة السيناريوهات. ولأنني كاتب سناريو سابق ولأنني كنت بحاجة ماسة الى اجازة من عمل سبع سنوات على أساس القطعة، فان عملي في سينموبيل فتح امامي آفاقاً جديدة في مجال كتابة السيناريو وكان فرصة كبيرة وتحد بالنسبة اليّ في اكتساب خبرة جديدة.

ما الذي جعل الأربعين سيناريو التي زكيتها «افضل» من غيرها ؟ لم تكن لدي اجابات عن هذا السؤال ، غير انني تأملت اسباب الاختيار زمناً طويلاً .

لقد منحتني تجربتي في قراءة السيناريوهات فرصة الحكم عليها وتقييمها وابداء الرأي بشأنها فقلت : هذا سيناريو (جيد) وهذا سيناريو (رديء)[*]. ولانني كاتب سيناريو فقد اردت ان اعرف ما الذي جعل الاربعين

سيرد في سياق الكتاب تعبير «النص السينمائي» الذي يرادف السيناريو . ـ المترجم ـ

على كاتب السيناريو ان يتحدد في كتابة نصه وفق الجهة المنتجة .

فلا يسعه ان يبالغ في نفقات ما يترتب عليه حدث السيناريو ـ المترجم ـ

* رأيت ان اضع كلمات وعبارات وجمل التأكيد بالاحرف المائلة Italics التي يوردها المؤلف في متن الكتاب داخل قوسين ـ المترجم ـ

سيناريو التي اوصيت بها افضل من بقية السيناريوهات المحالة الي وعددها الف وتسعمائة وستون .

في الفترة نفسها تقريباً اتيحت لي فرصة تدريس مادة السيناريو في كلية شيروود اوكس التجريبية في هوليوود . وشيروود اوكس كلية مهنية يدرس فيها محترفو الاعمال السينمائية وفي هذه الكلية تقام حلقات دراسية في فن التمثيل باشراف داستن هوفمن وبول نيومن ولوسل بول ، وفي هذه الكلية ايضاً يلقي توني بيل دروساً في الانتاج، كما يلقي مارتن سكورسيسي وروبرت التمن وألن باكولا دروساً في الاخراج، وفيها ايضاً يلقي وليم فريكر وجون الونزو ، وهما من خيرة المصورين السينمائيين في العالم ، دروساً في الفن السينمائي . انها الكلية التي يحاضر فيها ، بصفة استاذ زائر ، مدراء انتاج محترفون ومصورون و «مونتيريون» وكتاب ومخرجون ومنتجون كل حسب اختصاصه . لذا يمكن القول ان كلية شيروود اوكس من اكثر الكليات تفرداً في الولايات المتحدة .

لم يسبق لي ان درّست السيناريو. لذا كان يجب عليّ أن اتعمق في تجربتي في الكتابة والقراءة لاستنبط المادة الاساسية التي كنت ساعتمدها .

ما فتئتُ اسال نفسي : ما السيناريو الجيد ؟ سرعان ما بدات اجد بعض الاجابات ، ما ان تقرا سيناريو جيداً حتىٰ تكتشف جودته من الصفحة الاولى . فالصفحات الاولى منَ النص تعكس الاسلوب وطريقة ترتيب الكلمات على الصفحة وحبكة وفهم الوضع الدرامي وتقديم الشخصية الرئيسية والفكرة الاساسية للسناريو والمشكلة التي يحاول معالجتها. وما افلام «الحي الصيني» و«ايام النسر الثلاثة» و «كلهم رجال الرئيس» الى امثلة نموذجية على ذلك.

وسرعان ما ادركت ان السيناريو قصة تروىٰ بالصور وإنه مثل (الاسم) في علم النحو. اي ان السيناريو يدور حول (شخص) او اشخاص في (مكان) او

● يفترض السيناريو طريقة خاصة في الكتابة كان تكتب كلمة (كاميرا) بحروف كبيرة منفصلة وكان يوضع الحوار في منتصف الصفحة لا في بداية سطر ، - المترجم -

امكنة . وهو يؤدي «دوره» . لقد وجدت ان للسيناريو مكونات من المفاهيم الاساسية ذات الصفات المشتركة .

ويُعبر عن هذه العناصر دراميـاً بناء محدد له بداية ووسط ونهاية وعندما اعدت فحص الاربعين سيناريو التي احلتها الى شركائي وبضمنها سيناريو «الريح والاسد» و «اليس لم تعد تقطن هنا» وغيرها ، ادركت ان كلاً منها كان يتضمن هذه المفاهيم الاساسية بغض النظر عن كيفية وضعها موضع التنفيذ من وجْهة النظر السينمائية . لقد كانت هذه العناصر موجودة في كل سيناريو من تلك السيناريوهات .

بدأت ادرّس هذا الاسلوب القائم على تلك المفاهيم في كتابة السيناريو بعد ان ايقنت ان الطالب متى ما فهم السيناريو النموذج فانّ باستطاعته اعتماده دليلاً أو برنامج عمل.

لقد مضى على تدريسي كتابة السيناريو بهذا الاسلوب عدة سنوات فوجدته اسلوباً مؤثراً في كتابة السيناريو ، ومن خلال الف سيناريو كتبه طلابي استنبطت وصغت مادة كتابي وبفضل جهودهم استطعت ان أخرج بهذا الكتاب .

ولم يحقق النجاح الكبير الا القلة القليلة من طلبتي ومن بين تلك القلة الطالب الذي وقّع عقداً مع توني بيل الذي كان المنتج المشارك في فيلمي «اللسعة» و «سائق التاكسي» وطالب آخر باع المسودة الاولى لسيناريو فلم اسمه «رولر كوستر» (عربة الرعب) الى شركة يونيفرسل ، وثالث كَتَبَ سيناريو «الياقوت» ووضع مؤخراً كتاباً سينمائياً بالاتفاق مع ناشر كبير . ولم يحظ الا عدد قليل آخر منهم بمهمة كتابة سيناريوهات لمنتجين كبار .

ولم يحقق الآخرون النجاح المطلوب . فقد كان بعضهم موهوباً وبعضهم الآخر غير موهوب فالموهبة هبة من الله فاما ان تنعم بها أو لا .

لقد صاغ الكثير من الطلبة لانفسهم اسلوباً للكتابة قبل جلوسهم على مقاعد الدراسة في حين توجب على بعض من هؤلاء ان (يتخلص) من عاداته في الكتابة .

---

* «البداية والوسط والنهاية» مفهوم مستقى من ارسطو في كتابه ذائع الصيت «فن الشعر» ـ المترجم ـ

شانه في ذلك شان لاعب التنس المحترف الذي يدرب احد اللاعبين ويصحح تسديد ضرباته ، او شان مدرب السباحة الذي يصحح حركة السبّاح . ان الكتابة كالتنس او تعلم السباحة هي عملية اختبارية ولهذا السبب بدات بتناول مفاهيم عامة لانتقل بعدها الى جوانب محددة من كتابة السيناريو .

مادة الكتاب موجهة الى الجميع . فهي موجهة الى الذين ليس لديهم تجربة سابقة في الكتابة مثلما هي موجهة الى الذين لم يحققوا نجاحاً كبيراً في كتاباتهم والذين هم بحاجة الى اعادة النظر في اسلوبهم . لقد درس مادة السيناريو و افاد منها روائيون وكتّاب مسرح ومحررو مجلات وربات بيوت ورجال اعمال و اطباء وممثلون ومونتيريون ومخرجو افلام اعلان وسكرتيرون ومنفذو إعلانات واساتذة جامعيون .

ان الهدف من وضع هذا الكتاب هو تمكين القارىء من كتابة سيناريو حسب اختياره وعلى نحو يبعث على الثقة والاطمئنان . ومصدر هذا الاطمئنان هو انه يعرف ما يقوم به لان اصعب ما في الكتابة هو (ان تعرف ما تكتب) .

عندما تنتهي من قراءة هذا الكتاب ستعرف على وجه الدقة (ما) ستفعله في كتابة السيناريو . فاذا قررت ان تكتب او لم تقرر فهذا امر متروك لك .

الكتابة مسؤولية شخصية ، فاما ان تتحمل هذه المسؤولية او لا تتحملها .

الفصل الاول

ماالسيناريو؟

نموذج للبناء الدرامي:

ما السيناريو ؟

أهو دليل الفيلم أم خطوطه العريضة ؟ أهو الخطة أم مخطط العمل ؟ أهو سلسلة مشاهد على شكل حوار أو وصف ؟ أهو صور متسلسلة على الورق ؟ أهو مجموعة افكار ؟ أم هو حُلم في أفقٍ كاملٍ ؟ ما السيناريو ؟

السيناريو قصة تُروىٰ بالصور.

السيناريو مثل (الاسم) في علم النحو يُطلق على (شخص) أو اشخاص في (مكان) او امكنة وهو يؤدي «دوره» ونرى ان كل السيناريوهات تتقيد بهذا المبدأ الاساسي .

أن الصور المتحركة هي وسط مرئي ينقل على نحو درامي الاحداث الرئيسية في قصة ما وبغض النظر عن نوع القصة لابد أن يكون للسيناريو بداية ووسط ونهاية .

ولو اننا أخذنا أي سيناريو وعلقناه على الحائط كلوحة فنية وأمعنّا النظر فيه فسيبدو كالرسم التخطيطي الآتي :

البداية	الوسط	النهاية
الفصل الاول	الفصل الثاني	الفصل الثالث
التمهيد	المجابهة	الحل
الصفحات ١ ـ ٣٠	الصفحات ٣٠ ـ ٩٠	الصفحات ٩٠ ـ ١٢٠

الحبكة ١
الصفحات ٢٥ ـ ٢٧

الحبكة ٢
الصفحات ٨٥ ـ ٩٠

وهو بناء خطي اساسي تعتمده كل السيناريوهات .

هذا النموذج من السيناريو يعرف بـ (المخطط) وهو بحق نموذج أو نمط أو خطة تقوم على أفكار محددة .

فـ (مخطط) طاولة ما على سبيل المثال هو لوحة خشبية تحملها اربع قوائم . وضمن هذا المخطط قد تكون لدينا طاولة مربعة أو مستطيلة او مستديرة وقد تكون طاولة مرتفعة او منخفضة وقد تكون مثلثة وقد تكون قابلة للتحوير ضمن هذا (المخطط)فتأخذ الشكل الذي نريده نحن لكنها تبقى لوحة خشبية تحمل على اربعة أرجل وهذا (المخطط) ثابت لا يقبل التغيير .

اذاً الرسم التخطيطي اعلاه هو (مخطط) السيناريو الذي سنعرف الآن تفاصيله .

الفصل الاول او التمهيد Set up

يقع السيناريو القياسي في مائة وعشرين صفحة تقريباً أو ساعتين . وتقاس كل صفحة بدقيقة ، ولا يهم اذا كان نصك حواراً أو حركة أو الاثنين معاً(*) .

القاعدة ثابتة صفحة من السيناريو تقابل دقيقة من الوقت على الشاشة . البداية هي الفصل الاول ويشار اليه بـ (المدخل) ، لان لديك ثلاثين صفحة تقريباً لبناء هيكل قصتك . فلو ذهبت لمشاهدة فيلم ما فانك عادة ما تتخذ قراراً اما عن وعي أو عن غير اكتراث ـ فيما اذا كان الفيلم قد (اعجبك) أم (لم يعجبك) . لكن اذا قررت أن تذهب لمشاهدة فيلم ما مرة ثانية جد كم من الوقت تحتاج لاتخاذ قرار فيما اذًا كان الفيلم قد اعجبك أم لا . ستجد أن هذا يستغرق عشر دقائق اي عشر صفحات من نصك . وهذا ايعني أنه عليك أن تكسب قارئك على الفور .

لديك عشر صفحات تقريباً لتجعل قارئك يعرف (من) هي (شخصيتك الرئيسية) و (ما) هي فكرة القصة و (ما) الحالة التي تريد تناولها .

في «الحي الصيني» على سبيل المثال ، نعرف من الصفحة الاولى ان جيك غيتس (جاك نكلسن) مخبر خاص مبتذل متخصص في (قضايا تتطلب قدْراً كبيراً من الكتمان) . وفي الصفحة الخامسة نتعرف على السيدة مولري (دايان لاد) التي تريد أن تستأجر جيك غيتس لتعرف (من هي المرأة التي يقيم زوجي علاقة بها) . هذه هي

---

* الحركة تقابل لفظة action، اي ان مشاهد الفيلم تعتمد حركة الشخصيات بدلاً من حوارها . ـ المترجم ـ

المشكلة الرئيسية في السيناريو التي تعطي دفعاً درامياً للقصة باتجاه خاتمتها .

في نهاية الفصل الاول ، هناك (موضع حبكة) والتي قد تكون حدثاً صغيراً أو كبيراً ، يدخل على القصة ليغير مجرى الاحداث فيها .

أويقع هذا الحدث عادة بين الصفحتين ٢٥ ـ ٢٧ . ففي «الحي الصيني» ، وبعد ان تسرب الموضوع الى الصحيفة التي زعمت بان السيد مولري قد ضبط في موكر حب ، تذهب السيدة مولري الحقيقية (فاي دوناواي) مع محاميها الى غيتس وتهدده بالمقاضاة . فاذا كانت هذه هي السيدة مولري (الحقيقية) فمن هي السيدة التي استاجرت جاك نكلسن ؟ و(من) الذي استاجر السيدة مولري (المزيفة) و(لماذا) ؟ هذا الحدث يغير مجرى احداث القصة في اتجاه آخر ، وعلى نكلسن الذي تصبح المسالة بالنسبة اليه قضية حياة او موت ان يعرف من اوقع به و (لماذا ؟)

الفصل الثاني أو المجابهة Confrontation

يضم الفصل الثاني مجمل قصتك . وهو يقع بين الصفحتين ٣٠ ـ ٩٠ ويصطلح عليه الجزء الخاص بـ (المجابهة) من السيناريو لان (الصراع) هو اساس كل عمل درامي . فما أن تحدد ملامح الشخصية التي تريد رسمها ، أو بمعنى آخر ان تكتشف ما تريده تلك الشخصية من خلال السيناريو ، وان تكتشف ما هدفها ، حتى يكون بوسعك حينئذ ان تخلق عقبات امام تحقيق تلك الحاجة وهذا يولد الصراع . وفي «الحي الصيني» التي هي قصة بوليسية ، يتناول الفصل الثاني صراع جاك نكلسن مع القوى التي لا تريده ان يميط اللثام عن المسؤول في جريمة قتل مولري وعن فضيحة البحيرة . فالعقبات التي ذللها جاك نكلسن هي التي املت (الفصل الدرامي) على القصة .

غالباً ما تقع الحبكة في نهاية الفصل الثاني بين الصفحتين ٨٥ ـ ٩٠ وفي «الحي الصيني» تقع الحبكة في نهاية الفصل الثاني عندما وجد جاك نكلسن الاقداح في حوض السباحة حيث قتل مولري ويعرف انها اقداح مولري أو اقداح الرجل الذي قتل مولري الامر الذي يقود الى ايجاد حل للقصة .

الفصل الثالث أو الحل Resolution

يقع الفصل الثالث عادة بين الصفحتين ٩٠ ـ ١٢٠ ويوصل الى حل للقصة . كيف تصل القصة الى نهايتها ؟ ماذا يحدث للشخصية الرئيسية ؟ اتبقى على قيد الحياة ام

توافيها المنية ؟ هل تنجح أم تفشل ؟ ان أيجاد نهايـة متينة لقصتـك امر مهم لكي تجعلها مفهومة ومتكاملة . فأيام النهايات الغامضة قد ولت .

تتقيد كل السيناريوهات بهذا البناء الخطي الاساسي .

. ويمكن تعريف البناء الدرامي على أنه ترتيب خطي لاحداث متصلةً يقود الى حل درامي .

أن الطريقة التي توظف بها هذه المكونات البنائية هي التي ستحدد شكل فيلمك .

«آني هـول» على سبيـل المثال هي قصـة تروى بـأسلـوب استـرجـاع الاحـداث Flashback مع ذلك فللقصة بداية ووسط ونهاية وهكذا الحال بالنسبة الى فيلم «العام الماضي في مارينباد» و «المواطن كين» و «هيروشيمـا حبيبتي» و «كاوبـوي منتصف الليل» .

. هنا نرىٰ أنّ (النموذج) يحقق النتائج المطلوبة .

الفصل الاول		الفصل الثاني		الفصل الثالث
الاستهلال		المجابهة		الحل
	موضع الحبكة ١		موضع الحبكة ٢	

الشكل اعلاه نموذج أو نمط أو خطة ذات مفاهيم لما يجب أن يكون عليه السيناريو الجيد ذلك إنه يعطي فكرة ، عامة عن كيفية بناء السيناريو . فاذا عرفت شكل ذلك البناء فسيكون بوسعك عندئذ ان «تُضمنه» قصتك بسهولة .

ولكن هل ينطبق هذا (النموذج) على (كل) السيناريوهات الجيدة ؟ الجواب هو نعم .

مع ذلك لا تحسب رأيي هذا الكلام الفصل . وظفّ النموذج ليكون اداة للوصول الى الهدف ناقشه وادرسه وفكرّ فيه .

قد لا يقتنع البعض منكم به وقد لا تقتنعون بفكرة البداية والوسط والنهاية . وقد يقول احدكم ان الفن كالحياة ليس اكثر من «لحظات» مستقلة معلقة في وسط كبير لا بداية له ولا نهاية أو على حد تعبير كيرت فونيغات هو «سلسلة من اللحظات العشوائية»

متصلة ببعضها بشكل اعتباطي

أنا لا اتفق مع هذا الرأي .

أليست الولادة والحياة والموت بداية ووسط ونهاية ؟

فكر في نشوء الحضارات العظيمة وافولها، حضارات مصر القديمة والاغريق والامبراطورية الرومانية التي نشأت من بذرة مجتمع صغير ووصلت الى قمّة قوتها لتافل وتندثر.

فكر في ولادة نجم وافوله، أو في بداية الكون تبعاً لنظرية «الدوي الهائل» التي يجمع عليها معظم العلماء الآن . واذا كانت للكون بداية فهل ستكون له نهاية ؟

لتفكر في خلايا اجسامنا . والوقت الذي تستغرقه هذه الخلايا لتتجدد وتأخذ حجمها الطبيعي ولتكون من جديد ؟ تولد الخلايا في اجسامنا كل سبع سنوات لتؤدي وظيفتها في دورة حياة وخلال السنوات السبع هذه تموت وتنمو خلايا جديدة بدلاً منها .

فكر في اليوم الاول في عمل جديد حيث تقابل اناساً جدداً وتتولى مسؤوليات جديدة فتبطئ في عملك حتى تقرر ان تستقيل او تتقاعد أو تُفصل.

ولا تختلف السيناريوهات عن هذه الحالة فلها بداية ووسط ونهاية محددة فهي (اساس البناء الدرامي) .

واذا لم تكن مقتنعاً بـ النموذج تأكد منه واثبت انني على خطأ .

اذهب لمشاهدة فيلم ما أو حتى عدة افلام وقرر ان كانت هذه الافلام تتفق والنموذج ام لا .

اذا كنت مهتماً بكتابة السيناريو فعليك ان تفعل ذلك كلما ذهبتَ لمشاهدة فيلم وكل فيلم تشاهده يصبح بمثابة عملية تعلم ، توسع وعيك وادراكك لتقرر ما اذا كان ما رأيته فيلماً أم لا .

وعليك ايضاً ان تقرأ ، ما وجدت سبيلاً الى ذلك ، العديد من السيناريوهات لكي توسع وعيك بالشكل والبناء خاصة وأن الكثير من السيناريوهات قد اعيد طبعها في كتاب متوفر في معظم المكتبات التي بامكانها ايضاً أن تطلبه لك اذا كان نافذاً . لقد نفذت الكثير من السيناريوهات من الاسواق ولكنك تستطيع ان تتأكد من وجودها في المكتبة العامة أو مكتبة الفنون المسرحية في الجامعة القريبة منك .

لقد دفعت طلبتي الى قراءة ودراسة سيناريوهات «الحي الصيني» . و «روكي» و «ايام النسر الثلاثة» و «المحتال» في الطبعة ذات الغلاف الورقي التي تحتوي على ثلاثة سيناريوهات لروبرت روسن والتي نفد منها الآن : «أني هول» و «هارولد ومود» . كل هذه السيناريوهات من وسائل التعليم المفيدة ولكن اذا كانت غير متوفرة فاقرأ ايّ سيناريو يقع بين يديك .

ستجد ان (النموذج) يحقق الغاية المرجوة .

وانه (اساس) السيناريو الجيد

× × ×

تمرين : كممارسة عملية اذهب لمشاهدة فيلم ما . وعندما تُطفأ الاضواء ويبدأ عرض الفيلم سلْ نفسك كم يستغرقك من الوقت لتتخذ قراراً حول ما اذا اعجبك الفيلم أم لم يعجبك. وليكن قرارك عدداً ثم انظر الى ساعتك .

اذا شاهدت فيلماً امتعك حقاً عدْ وشاهده ثانية . تبين ان كان الفليم يتناسب و(النموذج) . جد ان كان بمستطاعك ان تحدد كل فصل . جد البداية والوسط والنهاية . لاحظ بناء القصة وكم من الوقت تحتاج لتعرف ماذا يدور في الفيلم وهل انك مندفع الى متابعة الفيلم أو عازف عنه ، جد حالات الحبكة في نهاية الفصلين الاول والثاني ، وكيف انها تقود الى الحل .

الفصل الثاني

الموضوع Subject

استكشاف طبيعة الموضوع:

ما موضوع السيناريو الذي تكتبه ؟
عمّ يدور ؟

تذكر ان السيناريو مثل الاسم ، شخص في مكان ما يفعل «شيئاً» الشخص هو (الشخصية الرئيسية) ، وجملة «يفعل شيئاً» هو الفعل . حينما نتحدث عن موضوع السيناريو فانما نتحدث عن (الفعل) و (الشخصية) .

الفعل هو (ماذا يحدث) ، الشخصية هي (من يقع عليها الحدث) . كل سيناريو يضفي التأثير الدرامي على الفعل والشخصية . عليك ان تعرف حول من يدور فيلمك وماذا يحدث للشخصية . انه مفهوم اساسي في الكتابة . (اذا كانت تساورك فكرة حول سطو ثلاثة رجال على بنك (تشيس مانهاتن Chase Manhatten Bank)* فعليك ان تعبر عن الفكرة دراميا . وهذا يعني التركيز على (شخصياتك) ، على الرجال الثلاثة ، على (الحركة) وعلى السطو على بنك «تشيس مانهاتن» .

لكل سيناريو موضوع . «بوني وكلايد» ، على سبيل المثال ، قصة تدور حول عصابة كلايد بارو التي تسطو على البنوك في وسط الغرب الامريكي ابان فترة الكساد الاقتصادي حتى سقوطها النهائي . الفعل والشخصية . من الضروري ان تفرد لفكرتك العامة مقدمة درامية محددة . فهي تصبح نقطة البداية للسيناريو الذي تكتبه . لكل قصة بداية ووسط ونهاية . البداية في «بوني وكلايد» تعكس دراميا لقاء

---

* Chase Manhatten Bank من اكثر البنوك تحصيناً في الولايات المتحدة وسيرد ذكره مرات في متن هذا الكتاب ـ المترجم ـ

بوني وكلايد وهما يشكلان العصابة . الوسط هو عندما تسطو العصابة على عدة بنوك فيطاردها القانون . النهاية هي عندما تحاصرهما قوة مسلحة من الاهالي التي تساعد الشرطة وتقتلهما . التمهيد ، المجابهة ، الحل .

عندما تعبر عن موضوعك بجمل قليلة ، بلغة الحركة والشخصية ، فانما تبدأ بتوسيع عنصري الشكل والبناء . وقد يتطلب الامر كتابة صفحات عديدة من قصتك قبل ان تبدأ باستيعاب جوانبها الاساسية قبل ان تستطيع تحويلها من قصة معقدة الى جملة بسيطة او جملتين . لا تقلق بشأن هذا . واصل الكتابة وستكون قادراً على الافصاح عن فكرة قصتك على نحو واضح ودقيق . هذه مسؤوليتك ، فاذا لم تعرف انت عم تدور قصتك فمن يعرف ؟ القارىء ؟ المشاهد ؟ اذا لم تعرف انت ما ترمي اليه في كتابتك فكيف تتوقع ان يعرف غيرك ؟ يتمتع الكاتب دائماً بحق (الاختيار) في تقرير الاداء الدرامي للقصة ويتحمل (مسؤولية) هذا القرار . الاختيار والمسؤولية ستكونان كلمتين مألوفتين في هذا الكتاب . كل قرار ابداعي يتخذه (اختيار) وليس ضرورة . فاذا كانت شخصيتك تخرج (مشياً) من البنك فهذه قصة . اما اذا كانت تخرج (ركضاً) من البنك فهذه قصة اخرى .

كثيرون يمتلكون افكاراً يريدون وضعها في سيناريو . وآخرون لايمتلكون افكاراً . كيف ستتوصل الى ايجاد موضوع ؟

ان فكرة في صحيفة او في اخبار التلفزيون او في حدث يقع لصديق او قريب قد يكون موضوعاً لفيلم . «ظهيرة قائظة» كان مقالة صحفية قبل ان يصبح فيلماً . وفي الوقت الذي تبحث انت فيه عن موضوع لا بد ان يكون هناك موضوع يبحث عن كاتب . ستجد الموضوع في مكان ما وفي زمن ما ، وربما في الظروف التي تكون احتمالات الحصول على موضوع ما اقل ما يمكن . سيكون موضوعك انت سواء اكتبته ام لم تكتبه ، هذا متوقف على (اختيارك) . ظهر «الحي الصيني» الى حيز الوجود من فضيحة بحيرة في لوس انجلوس وجدت منشورة في صحيفة قديمة في تلك الفترة . ظهر «شامبو» الى حيز الوجود من عدة احداث وقعت لمصفف شعر شهير في هوليوود . «سائق التاكسي» قصة تحكي عن الشعور بالوحدة الذي ينتاب سائق (تاكسي) وهو يقود سيارته في شوارع مدينة نيويورك . «بوني وكلايد» ، «بوج كاسيدي وصاندنس كيد» ، و «رجال الرئيس جميعهم» افلام ظهرت الى حيز الوجود من قصص حقيقية

اناس حقيقيين في حالات معينة . موضر ر الذي سيجدك . فقط اعط لنفسك فرصة ايجاده . المسألة بسيطة . ضع ثقتك في نفسك . ما عليك الا ان تبدأ بالبحث عن حركة وشخصية .

عندما تعبر عن فكرتك بايجاز ووضوح بلغة الحركة والشخصية ، عندما تعبر عنها كاسم علم – قصتي تدور حول هذا الشخص في هذا المكان وهو يدعمل «شيئاً» – تكون قد بدأت باعداد نصك السينمائي .

الخطوة التالية هي التوسع في موضوعك . اذ ان ادخال مقومات وتفاصيل الحركة والتركيز على الشخصية من شأنهما توسيع خط القصة وابراز تفاصيلها . إجمع مادتك بالطريقة التي تستطيع . سيكون هذا في صالحك دائماً

يتساءل كثيرون عن قيمة البحث عن المعلومات او عن ضرورته . انا اجد هذا البحث اساسياً . كل شكل من اشكال الكتابة يتطلب البحث ، ما نعنيه بالبحث هو جمع المعلومات . تذكر ان اصعب جزء في الكتابة هو معرفة ماذا ينبغي ان تكتب .

حين تقوم بعملية البحث – سواء أكان ذلك من خلال مصادر مكتوبة كالكتب او المجلات او الصحف ام من خلال لقاءات شخصية – فانك تكتسب معلومات . والمعلومات التي تنتقي تتيح لك ان تعمل من موقع الاختيار والمسؤولية . وقد تقرر الاستفادة من جزء من هذه المعلومات او كلها او قد تستغني عنها تماماً . القرار هو قرارك وتتخذه حسبما تمليه عليك ظروف القصة . وعدم استخدامك المعلومات متأتٍ من انها لم تقدم لك اختياراً ابداً ومن انها تقف عائقاً امامك وامام قصتك .

كثيرون يبدأون الكتابة بفكرة غامضة وغير مكتملة في اذهانهم . فتسير الامور على ما يرام لثلاثين صفحة تقريباً لتنهار بعدها . فلا تعرف ماذا ستفعل بعد ذلك ، او بمن تستنجد ، يتولاك الغضب والارتباك والاحباط ، فلا تملك الا ان تستسلم .

واذا كان من الضروري ، او من الممكن ، اجراء لقاءات شخصية فستدهش حين تجد أن معظم من تقابلهم تواقون لمساعدتك قدر المستطاع ، وانهم يسعون في اغلب الأحيان الى تقديم يد العون في بحثك عن معلومات دقيقة . للقاءات الشخصية محاسنها : انها تعطيك رأياً اكثر مباشرة وعفوية من اية قصة منشورة في كتاب او صحيفة او مجلة . ذلك ان المقابلة الشخصية هي اقرب ما تكون الى المرور بتجربة ما بنفسك . تذكر : كلما عرفت اكثر كنت اقدر على ايصال افكارك ، وكن في موقع الاختيار

والمسؤولية حينما تتخذ قرارات تضفي الابداع على عملك .

مؤخراً ، اتيحت لي فرصة كتابة قصة فيلم بالاشتراك مع كريغ بريدلاف ، صاحب الرقم القياسي العالمي للسرعة على اليابسة وأول انسان يقطع اربعمائة ثم خمسمائة ثم ستمائة ميل في الساعة . صنع كريغ سيارة صاروخية تسير بسرعة اربعمائة ميل في الساعة قطعت ربع ميل فقط . وكان نظام السيارة الصاروخي مشابهاً للنظام الذي استخدم لأنزال الانسان على القمر .

تدور القصة حول رجل يحطم الرقم القياسي العالمي للسرعة في الماء بزورق صاروخي . لكن الزورق الصاروخي لم يكن موجوداً حتى لحظة مشروع الكتابة في الاقل . كان علي ان اقوم بكل انواع البحث التي تغني موضوعي . ما السرعة القياسية في الماء ؟ كيف تحطم الرقم القياسي ؟ ابوسع زورق صاروخي ان يحطم الرقم القياسي ؟ كيف يضبط العاملون وقت الزورق ؟ اربعمائة ميل في الساعة في الماء أهي سرعة ممكنة ؟ ومن حوارنا عرفت نظام الصاروخ والرقم القياسي للسرعة في الماء وكيفية تصميم زورق السباق وبنائه . من هذه الاحاديث جاءت الحركة والشخصية وطريقة دمج الواقع بالخيال في خط قصصي درامي .

هذه القاعدة تستحق التاكيد : كلما عرفت اكثر كنت اقدر على ايصال افكارك .

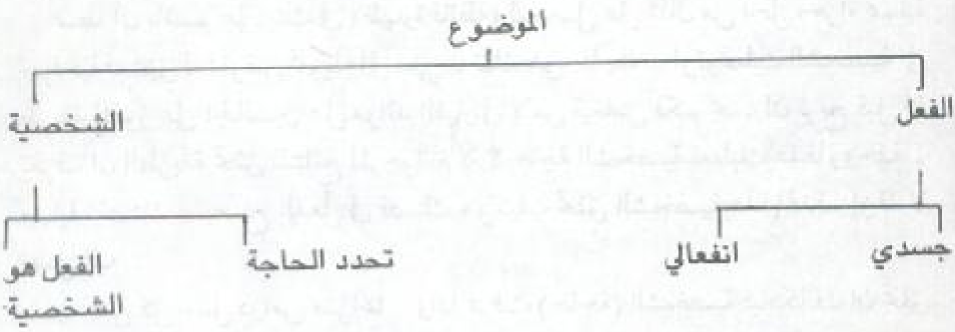
البحث اساسي في كتابة السيناريو . فمتى ما اخترت موضوعاً وصفته بايجاز في جملة او جملتين تستطيع عندئذ ان تبدا بحثاً اولياً . قرر عندئذ وجهتك لكي تزيد معرفتك بالموضوع . اراد بول شريدر ، الذي كتب «سائق التاكسي» ، ان يكتب نص فيلم تقع احداثه في قطار . فأستقل قطاراً من لوس انجلوس الى نيويورك . وعندما ترجل من القطار ادرك انه لم يخرج لقصة من الرحلة فلم تكن هنا قصة يكتب عنها . لا بأس اختر موضوعاً آخر . فعكف شريدر في كتابة «الهاجس» ، ليتناول كولن هيجنز ، الذي كتب «هارلود ومود» ، كتابة قصة القطار في «الشريط الفضي» . قضى ريتشارد برووكز ثمانية اشهر في البحث قبل ان يكتب كلمة واحدة من نص «عضة وطلقة» . وفعل الشيء نفسه في فيلمي «المحترفون» و «القتل عمداً» ، على الرغم من ان الفيلم الاخير مأخوذ عن رواية ترومان كابوت . والدوسولت ، الذي كتب «كاوبوي منتصف الليل» ، كتب سيناريو لجين فوندا بعنوان «العودة الى الوطن» . اشتمل بحثه على الحديث مع اكثر من ستة وعشرين مشلولاً من المحاربين في فيتنام . جمع خلالها مائتي ساعة من

اللقاءات المسجلة .

اذا كنت تكتب قصة حول متسابق دراجات ، على سبيل المثـال ، فأي نـوع من المتسابقين هـو ؟ اهو متسـابق مسافـات قصيرة أم طـويلة ؟ اين تقـام سباقـات الدراجات ؟ اين تريد ان تدور احداث قصتك ؟ في اية مدينة ؟ أهناك انماط مختلفة من السباقات او الملاعب التي تقام فيها ؟ هل تنظم السباقات اتحادات ام اندية ؟ كم سباقاً اقيم خلال العام ؟ ماذا عن السباقات الدولية وهل انها تؤثر في قصتـك ؟ في شخصيتك ؟ اي انواع من الدراجات تستعمل ؟ كيف يصبح المرء متسابق دراجات ؟ هذه الاسئلة يجب ان تجد لها اجابات قبل ان تشرع بكتابة النص .

يعطيك البحث افكاراً واحساساً بما يشعر به الناس ومكان الاحداث . فهو يتيح لك ان تكتسب درجة من الثقة تجعلك تسيطر على موضوعك ، لتعمل من موقع الاختيار وليس من موقع الضرورة أو الجهل .

ابدأ بموضوعك ، عندما تفكر بموضوع ، فكر بالحركة والشخصية . اذا رسمنا مخططاً توضيحياً فسيكون على النحو التالي :



هناك نوعان من الفعل . فعل (جسدي) وفعل (انفعالي) .

الفعل الجسدي هو سطو على بنك ، كما في «ظهيرة قائظة» مطاردة سيارة ، كما في «بوليت» أو «العلاقة الفرنسيـة» ، سباق ، او منـافسة ، او لعبـة ، كما في «الكـرة المتدحرجة» . الفعل الانفعالي هو ما يجيش داخل الشخصيات خلال القصة . الحركة الحسية هي محور الـدراما في «قصـة حب» ، «اليس لم تعد تقطن هنـا» و «الليل» «LaNotte» رائعة فيليني حول انهيار زواج ، معظم الأفلام تحتوي على كلا نـوعي الفعل .

في «الحي الصيني» نرى موازنة دقيقة بين الجسدية والفعل الانفعالي . ما حدث لجاك نكلسن عندما كشف فضيحة البحيرة يرتبط بمشاعره ازاء فاي دوناواي .

في «سائق التاكسي» اراد بول شريدر ان يمسرح تجربة الشعور بالوحدة درامياً . لذا ، اختار لفيلمه سائق سيارة اجرة يتنقل من مؤجر الى مؤجر كسفينة في البحر تتنقل راسية من ميناء الى آخر . السائق في هذا السيناريو ، استخدم كمجازٍ درامي فهو يطوف في المدينة بسيارته دون اي شعور يربطه بها ، انه وجود وحيد ومنعزل .

سل نفسك عن نوع القصة التي تكتب . أهي قصة فيلم حركة ومغامرة ذات مشاهد خارجية ام انها قصة تدور حول علاقة ام قصة احاسيس ؟ متى ما تقرر نوع الحركة التي تتعاملٍ معها يكون بوسعك ان تنتقل الى الشخصية .

اولاً ، حدد حاجة الشخصية . ماذاتريد الشخصية ؟ ما حاجتها ؟ ما الذي دفعها الى الحل في قصتك ؟ في «الحي الصيني» بجاك نكلسن حاجة الى معرفة من يوقع به و (لماذا) . في «ايام النسر الثلاثة» «بروبرت ريدفورد» حاجة الى معرفة (من) يريد ان يقتله و(لماذا) . عليك ان تحدد حاجة الشخصية وماذا تريد ؟

سطا آل باشينو على بنك في «ظهيرة قائظة» ليحصل على المال من اجل اجراء عملية جراحية لعشيق له لغرض تحويله الى انثى ، تلك هي حاجته . لو توصلت الشخصية الى طريقة للفوز على الجالسين على موائد القمار في لاس فيغاس فكم يجب ان تربح قبل ان تعرف ان الطريقة تحقق النتائج المرجوة ام لا ؟ حاجة الشخصية تعطيك هدفاً ووجهة ، ونهاية لقصتك . يصبح الفعل في قصتك هو كيف تحقق الشخصية هذا الهدف او قد لا تصل اليه .

يعكس كل عملٍ درامي صراعاً . واذا عرفت (حاجة) الشخصية فبامكانك ان تخلق عقبات امامها وصولاً الى ذلك الصراع . وقصتك هي كيف تذلل تلك الشخصية هذه العقبات .

ان الصراع والنزاع وتذليل العقبات مكونات اساسية في الدراما والشيء نفسه يمكن ان يقال في الكوميديا ايضاً . ومسؤولية الكاتب هي توليد قدر من الصراع يكفي لشد المشاهدين ، او القراء . فعلى القصة دائماً ان تندفع الى امام ، ان تندفع الى الحل .

كل ما سبق ذكره يقودنا الى نتيجة مهمة هي معرفة موضوع السيناريو . فمتى ما عرفت حركة السيناريو الذي تكتبه ، ومتى ما عرفت الشخصية في السيناريو يكون

بوسعك ان تحدد حاجة الشخصية ومن ثم خلق عقبات امام بلوغ هذه الحاجة .

ان الحاجة الدرامية لثلاثة رجال يسطون على بنك «تشيس مانهاتن» ترتبط ارتباطاً مباشراً بحركة السطو على البنك ـ وضع عقبات امام هذه الحاجة تخلق صراعاً : انظمة الانذار المتنوعة ، الخزانة ، الاقفال ، اجراءات الامن التي يجب على الشخصية التغلب عليها لكي تفلت . (من يسرق بنكاً لا يصاب بالزكام) . على الشخصيات ان تخطط ما تريد القيام به . وهذا يعني مراقبة مكثفة وبحثاً واعداداً لخطة فعل جيدة التنسيق حتى قبل قيامها بمحاولة السطو . فأيام بوني وكلايد قد «ولت» . والسطو على بنك قد ولى .

في «كاوبوي منتصف الليل» يحل جون فوغت في نيويورك ليتحايل على امرأة . تلك هي حاجته وذلك هو حلمه . فكان عليه ان يجمع مالاً وفيراً ويضحي بالكثير من النساء اثناء عملية التحايل هذه .

ما العقبات التي واجهته مباشرة ؟ لقد سرقه داستن هوفمن ، خسر ماله ، لا اصدقاء له ولا عمل ، حتى ان نساء نيويورك لم يلحظن وجوده ، حلم ما ! حاجته اصطدمت اصطداماً قوياً بواقع مدينة نيويورك القاسي .

هذا صراع

لا دراما بلا صراع . لا شخصية بلا حاجة.لا فعل بلا شخصية . «الفعل هو الشخصية» . كتب ف ـ سكوت فيتزجيرالد في روايته «الزعيم الاخير» : «المرء بما يفعله وليس بما يقوله» .

ما ان تبدأ استكشاف موضوعك حتى ترى ان جميع الاشياء مرتبطة في السيناريو الذي تكتب . لا شيء يحدث مصادفة ، لا شيء يحدث لانه جميل وذكي ، كتب شكسبير : «ان هناك عناية الهية خاصة في سقوط العصفور» . والقول ان «لكل فعل رد فعل مساوٍ له في المقدار ومعاكس له في الاتجاه» هو القانون الطبيعي للكون . المبدأ نفسه ينطبق على قصتك ، انه موضوع السيناريو الذي تكتب .

إعرف موضوعك

× × ×

تمرين :

جد موضوعاً تريد معالجته في شكل سيناريو.احِلْهُ الى جمل قليلة بلغة الفعل والشخصية ثم اكتبه .

الفصل الثالث

الشخصية Character

مناقشة خلق الشخصية

كيف تتصرف ازاء خلق الشخصية ؟

ما الشخصية ؟ على أي نحو تقرر ان كانت الشخصية تقود سيارة او تركب دراجة ؟ على اي نحو تؤسس علاقة بين الشخصية وفعلها وبين القصة التي ترويها ؟

الشخصية اساس ضروري للسيناريو الذي تكتب . انها مركز النظام العصبي لقصتك وروحها . قبل ان تكتب كلمة عليك ان تعرف شخصيتك .

اعرف شخصيتك

من هي الشخصية الرئيسية ؟ حول من تدور قصتك ؟ اذا كانت قصتك تدور حول ثلاثة رجال يسطون على بنك «جيس مانهاتن» فاي من هؤلاء الثلاثة هو (الشخصية الرئيسية) ؟ عليك ان تختار واحداً كشخصية رئيسية .

من الشخصية الرئيسية في فيلم «بودج كاسيدي وصاندنس كيد» ؟

انه بودج . فهو الذي يضع القرارات . بودج عقل مخطط ، يمرر واحدة من خططه الجهنمية المعتادة الى صاندنس . يتطلع روبرت ريدفورد الى بول نيومن دون ان يتفوه بكلمة ويستدير . يتمتم نيومن مع نفسه : «انا ارى والآخرون يضعون نظارات على اعينهم» . وهذا صحيح ، في هذا السيناريو يكون بودج كاسيدي الشخصية الرئيسية ، انه الشخصية التي (تخطط) الاشياء ، الشخصية التي تؤدي (الفعل) . بودج يتقدم وصاندنس يتبعه . والرحيل الى امريكا الجنوبية هي فكرة بودج ، فهو يعرف ان ايام خروجهم على القانون معدودات . ولكي يفلتا من طائلة القانون او الموت او كليهما فما عليهما سوى الرحيل . لقد اقنع كلاً من صاندنس وايتا [illegible]

معه . صاندنس شخصية (اساسية) وليس شخصية (رئيسية) . ومتى مـا خلقت الشخصية الرئيسية فبأستطاعتك ان تستكشف طرقاً اخرى لرسم صورة متكاملة وذات ابعاد للشخصية الاساسية (*) .

هناك طرق عديدة للوصول الى رسم الشخصية . وهي كلها صحيحة ، ولكن عليك ان تختار ما تراه مناسباً لك . ان الطريقة المبيّنة ادناه تهيءلك الفرصة لاختيار ما تريده وما لا تريده في تطوير شخصياتك .

اخلق الشخصيـة الرئيسيـة اولا . ثم افصل مكـونات حيـاتها الى مـرحلتـين اساسيتين : حياة (داخلية) وحياة (خارجية) . فحياة الشخصية الداخلية تبتدا من الـولادة وتنتهي عند اللحظـة التي يبدا فيهـا فيلمك . انهـا العملية التي (تؤلف) الشخصية . اما حياة الشخصية الخارجية فتبتدا من اللحظة التي يبدا فيها فيلمك وتنتهي بخاتمة القصة . انها العملية التي (تكشف) الشخصية .

الفيلم شيء بصري . وما عليك الا ان تجد طرقاً لتكشف بها صراعات الشخصية (بصرياً) . فانت لا تستطيع ان تكشف شيئاً لا تعرفه .

ومن هنا ، يأتي التمييز بين (معرفة) الشخصية والكشف عنها في الكتابة واذا ما رسمنا للشخصية جدولاً تخطيطياً فسوف يبدو كالآتي :

الشخصية

(من الولادة حتى الوقت الحاضر) | (من بداية الفيلم حتى نهايته)

الداخلية — الخارجية

التي تؤلف | الشخصية — التي تكشف | الشخصية

سيرة الشخصية — يحدد الحاجة — الفعل هو الشخصية

ابدأ بالحياة (الداخلية) . هل الشخصية انثى ام ذكر ؟ فان كانت ذكراً فكم كان عمره حين تبدأ القصة ؟ اين يقطن ؟ في اية مدينة اوبلدة ؟ثم ، اين ولد ؟ اكان الابن

---

* اذا كان المبدا في السيناريو وجود شخصية رئيسية واحدة Main Character فليس هناك عدد محدد من الشخصيات الاساسية Major Characters

الوحيد او له اشقاء وشقيقات ؟ اية طفولة مرّ بها ؟ اهو سعيد او حزين ؟ ما علاقته بأبويه ؟ اي نوع من الاطفال كان ؟ هل كان سهل الانقياد او انبساطياً او مجّداً او انطوائياً ؟

عندما تبدأ بتكوين الشخصية منذ الولادة تراها وقد اتخذت لها بنية وشكلاً . تتبع هذا عبر سنوات المدرسة ومن ثم سنوات الجامعة . اهو متزوج او اعزب او ارمل او منفصل او مطلق ؟ اذا كان متزوجاً فمنذ متى ومن هي زوجته ؟ اهي حبيبة الطفولة ام فتاة تعرف عليها بواسطة صديقة ام تربطها به علاقة طويلة ام لم تكن تربطهما اية علاقة ؟

الكتابة هي القدرة على ان تسأل نفسك اسئلة وتجد لها الاجوبة. ولهذا ادعو الى تطوير بحثك الابداعي عن الشخصية . انت تقدم اسئلة وتحصل على اجابات .

متى اسست الجانب الداخلي للشخصية على هيئة سيرة شخصية انتقل الى القسم (الخارجي) من قصتك .

الجانب (الخارجي) يمتد من اللحظة التي يبدأ بها السيناريو الذي تكتبه وحتى تلاشي الصورة التدريجي النهائي **Fade - out***من المهم ان تدرس العلاقات داخل حيوات الشخصيات .

من هي الشخصيات وماذا تفعل ؟ اهي تعيسة ام سعيدة في حياتها او في طريقة عيشها ؟ هل تتمنى ان تكون حياتها مختلفة كأن يكون لها مهنة اخرى او زوجة اخرى ؟ او ربما تتمنى ان تكون هي نفسها شخصيات اخرى ؟

كيف تكشف الشخصية على الورق ؟

اولا ، إفصل عناصر حياتها ومكوناتها . عليك ان تخلق اناسك ضمن علاقاتهم ~~بالاخرين او~~ بالاشياء الاخرى . كل الشخصيات الدرامية تتفاعل بطرق ثلاث :

١ ـ انها تصارع من اجل تحقيق حاجتها الدرامية . انها تحتاج مالاً ، مثلاً ، لشراء المعدات الضرورية لسرقة بنك «جيس مانهاتن» . كيف تحصل على المال ؟ أتسرقه ؟ اتسرق شخصاً ام متجراً ؟

---

* اي نهاية الفيلم ـ المترجم ـ

٢ ـ انها تتفاعل مع الشخصيات الاخرى ، اما بسلوك معاد اوودي او معتدل . تذكر ان الدراما صراع . ذات مرة اخبرني جاك رنيوار ، المخرج الفرنسي الشهير ، ان تصوير ابن مومس اكثر تأثيراً دراميا من تصوير شاب وسيم . هذا القول يستأهل التفكير .

٣ ـ انها تتفاعل مع نفسها . قد تقضي الشخصية الرئيسية على مخاوف دخولها السجن لتسرق على اكمل وجه . الخوف عنصر انفعالي ولكن نقضي عليه فيجب مجابهته وتحجيمه . ومن كان منا «ضحية خوف» في وقت من الأوقات يعرف هذا .

كيف تجعل الشخصيات اناساً حقيقيين متعددي الابعاد ؟

اولاً ، افصل حياة الشخصية الى ثلاثة مكونات اساسية ، مهنية وشخصية وخاصة .

المهنية : ماذا تمتهن الشخصية لتكسب قوت يومها ؟ اين تعمل ؟ أهي نائب رئيس بنك ؟ اهي عامل بناء ؟ أهي سكير عاطل عن العمل ام عالم في حقل من حقول المعرفة ؟ ماذا تعمل الشخصية ؟

اذا كانت الشخصية تعمل في مكتب فماذا تفعل في هذا المكتب ؟ كيف هي علاقتها بزملائها ؟ أهم منسجمون ؟ هل يساعد بعضهم بعضاً ؟ وهل يأتمن احدهم الآخر ؟ هل يلتقون خارج ساعات العمل ؟ وكيف تنسجم الشخصية مع رئيسها ؟ هل العلاقة التي تربطهما جيدة ام ان هناك استياء بسبب واقع الامور أو بسبب راتب غير مناسب ؟ حينما تستطيع ان تحدد وان تستكشف علاقات الشخصية الرئيسية بالآخرين من الناس في حياتها فانت تخلق شخصية ووجهة نظر . وهذه نقطة بداية لرسم الشخصية .

الشخصية : هل الشخصية عزباء ، مترملة ، متزوجة ، منفصلة أو مطلقة ؟ فاذا كانت متزوجة فممّن تزوجت ؟ ومتى ؟ وما نوع علاقاتها ؟ اجتماعية هي ام منطوية ؟ هل لديها اصدقاء كثيرون ووظائف اجتماعية كثيرة ام لها اصدقاء قليلون ؟ هل زواجها متماسك ام ان الشخصية تفكر باقامة علاقات خارج الزواج وهل تسهم في هذه العلاقات ؟ واذا كانت عزباء فكيف غدت كذلك ؟ اهي مطلقة ! هل هناك امكانات درامية كثيرة في الرجل المطلق . عندما تساورك الشكوك حول الشخصية عد الى زوجتك . سل نفسك ، لو قدر لك ان تكون في وضع كهذا فماذا ستفعل لو كنت محل

الشخصية ؟ حدد العلاقات الشخصية لشخصيتك .

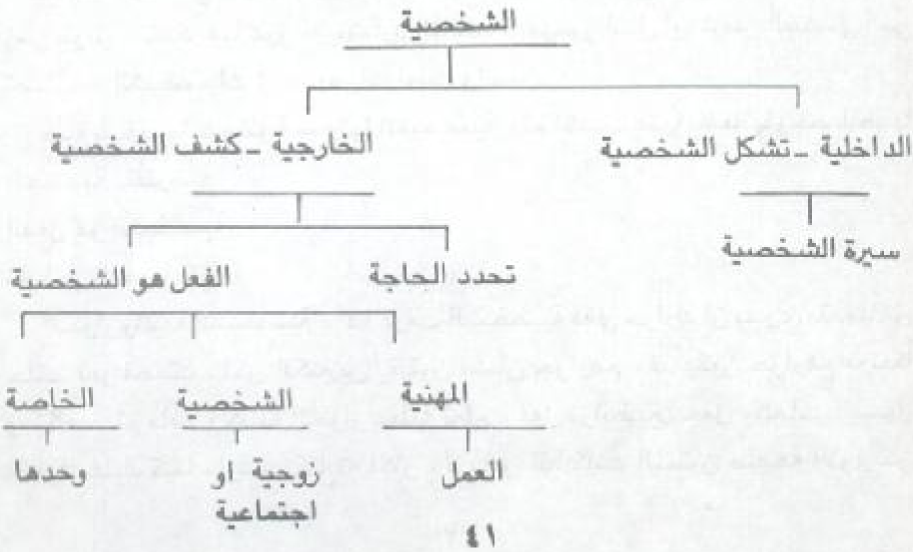
الخاصة : ماذا تفعل الشخصية عندما تكون وحدها ؟ اتشاهد التلفزيون ، تتمرن على العدو اوركوب دراجة مثلاً ؟ هل تربي الحيوانات ؟ وما نوعها ؟ أتجمع الطوابع او تسهم في هوايات مسلية معينة ؟ باختصار ، هذا يغطي مساحة حياة الشخصية عندما تكون وحدها .

ما حاجة الشخصية ؟ ماذا تريد في السيناريو الذي تكتب ؟ (حدد حاجة الشخصية) . اذا كانت قصتك تدور حول سائق سيارة سباق في اندي انابولس ٥٠٠ ، فان ما تريده الشخصية هو الفوز . هذه هي حاجتها . حاجة وارن بيتي في فيلم «شامبو» هي ان يفتح ابواب محله . هذه الحاجة تدفعه نحو فعل السيناريو . في فيلم «روكي» تكون حاجة روكي هي أن يقف على قدميه في نهاية الجولة الخامسة عشرة امام ابولوكريد .

متى ما حددت حاجة الشخصية فباستطاعتك ان تخلق العقبات امام هذه الحاجة .

الدراما صراع . عليك ان تكون واضحاً بشأن حاجة الشخصية لتستطيع خلق العقبات امام حاجتها . هذا يعطي لقصتك «تأزماً درامياً» يفتقره سيناريو وضعه كاتب تنقصه الخبرة .

اذا رسمنا جدولاً تخطيطياً لمفهوم الشخصية فسيبدو على هذا النحو



جوهر الشخصية هو (الفعل) . من يقوم بـالفعل هـو الشخصية . الفيلم وسط بصري ، ومسؤولية الكاتب هي ان يختار صورة او فيلمـاً يمسرح هذه الشخصيـة سينمائياً . باستطاعتك ان تخلق مشهد حوار في غرفة فندق صغـيرة وضيقة أو في ساحل . المشهد الاول مغلق بصرياً والمشهد الثاني مفتـوح وحركي درامياً . انها قصتك ، اختيارك

تذكر ، السيناريو قصة تروى بالصور . يقول رود ستيوارت في اغنيـة «كل فيلم يروي قصة» . تكشف الاقلام أو الصور جوانب الشخصية في «السارق» ، وهو فيلم كلاسيكي اخرجـه روبرت روسن ، يـرمز العيب الجسـدي الى جانب من جـوانب الشخصية . ان الفتاة التي تؤدي دورها بايبر لوري معقدة ، تضلع في مشيتها . وهي معقدة وانفعالية ايضاً ، تعاقر الخمـرة ، ليس لها حسّ بـالهدف أو بـالغرض من الحياة . فالعوق الجسدي يعكس خصائصها الانفعالية بصرياً .

فعل سام بكنباه هذا في فيلم «العنقود البري» . الشخصية التي اداها وليم هولدن تضلع في مشيتها نتيجة عوق ولادي قبل سنوات ، هذا العوق يمثل جانباً من شخصية هولدن ويكشفه «انساناً ثابتـاً في ارض متغيرة» ، وهـذه واحدة من ثيمـات بكنباه المفضلة . رجلٌ ولد متأخراً عشر سنوات ، رجل عفا عليه الزمن . في «الحي الصيني» لجاك نكلسن انف مشقوق لانه ، كمخبر ، فضولي .

العوق الجسدي ـ وهو جانب من جوانب رسم الشخصية ـ تقليد مسرحي يعود الى زمن طويل ، نتذكر هنا عوق «ريتشارد الثالث» أو مرض السل او المرض التناسلي التي تصاب به الشخصيات في مسرحيات اونيل وابسن .

صُغْ شخصياتك بكتابة سيرتها الشخصية ، ثم اكشف عنها بافعالها وخصائصها الجسدية المفترضة

الفعل هو الشخصية

ماذا عن الحوار ؟

الحوار وظيفة الشخصية . اذا عرفت الشخصية فعلى حوارك ان يجري متدفقاً الى جانب نمو قصتك . لكن الكثيرين يقلقون بشأن حوارهم ، قد يكون حوارهم مرتبكاً ومتكلفاً . ثم ماذا ؟ كتابة الحوار عملية تعلم ، فعل ترابط بين جمل وكلمات . يسهل الحوار عليك كلما مارست كتابته اكثر . لا بأس اذا كانت الستون صفحة الاولى من

مسودتك ممتلئة بحوار مرتبك . لا تقلق بشأن هذا . فالستون صفحة الاخيرة ستكون سلسلة فاعلة . كلما كتبت اكثر يسهل عليك الحوار ، بعد ذلك تعود الى بداية الحوار لتصقله في القسم الاول من السيناريو .

ما وظيفة الحوار ؟

الحوار مرتبط بحاجة الشخصية وآمالها واحلامها

ماذا على الحوار ان يفعل ؟

على الحوار ان يوصل معلومات قصتك ووقائعها الى المشاهدين ، عليه ان يدفع القصة الى امام : عليه ان يكشف عن الشخصية . عليه ان يكشف عن الصراعات بين الشخصيات وعمّا بداخلها وعن الحالات الانفعالية وخصوصيات الشخصية الحوار يصدر عن الشخصية .

اعرف الشخصية

× × ×

تمرين : خذ فكرة موضوعك عن الفعل والشخصية . إختر شخصية رئيسية وانتقِ شخصيتين او ثلاثاً اساسية مهمة . اكتب سير شخصية بثلاث الى عشر صفحات او اكثر اذا كان هذا ضرورياً . ابدأ من الولادة وحتى الوقت الحاضر ، اي حتى تبدأ القصة . وهذا ، إن شئت ، ينطبق على حيوات ماضية .

إفصل المكونات الثلاثة (المهنية ، الشخصية ، الخاصة) لتخلق علاقات الشخصية الرئيسية خلال السيناريو . فكر في أُناسك .

الفصل الرابع

بناء الشخصية **Building a character**

توسيع عملية بناء الشخصية

لقد تناولنا اسس خلق الشخصية من خلال سيرة الشخصية ومن خلال فصل علاقاتها .

ماذا الآن ؟

كيف تولد (فكرة)ما عن شخصية ، كما هي عليه مشتتة ومجـزاة وتخلق منها شخصاً حياً بلحم ودم ؟ شخصاً ترتبط به وتتوحد معه ؟

كيف «تنفخ الحياة» في شخصياتك ؟ وكيف تبنيها ؟

انه سؤال طالما تأمله الشعراء والفلاسفة والكتاب والفنانون والعلماء منذ بداية الزمن المدون ، وليست له جواب محدد هذا السؤال يعد جزءاً لا يتجزأ من غموض العملية الابداعية وسحرها .

الكلمة المفتاح هي «عملية» وهناك طريقة للقيام بها .

اولاً ، اخلق (سياق) «Context» الشخصية ثم املا السياق بـالمضمون «Content» (السياق) و (المضمون) مبدآن مجرد ان يقدمان لك اداة لا غنى عنها في اي عملية ابداعية انهما يتضمنان مفهوماً سيستخدم كثيراً في هذا الكتاب .

اليك السياق الآتي :

تخيل كوب قهوة فارغاً . انظر الى داخله . ثمة حيز في الكوب . هذا الحيز في الداخل قد (يستوعب) قهوة اوشاياً ، اوحليباً اوماء اوشوكلاته حارة ، اوبيرة ، او اي سائل

آخر انه (مضمون) الكوب .

الكوب (يستوعب) القهـوة ، والحيز داخـل الكوب الـذي يستوعب القهـوة هو (المضمون)

تذكر هذه الصورة وسيصبح المفهوم واضحاً في اثناء تقدمنا في العملية .

لنستكشف عملية بناء الشخصية بلغة السياق .

اولاً ، حدد (حاجة) الشخصية

ماذا تريد الشخصية ان تحققه او ان تحصل عليه خلال السيناريو الذي تكتبه ؟ اتريد ان تحصل على مليون دولار ؟ ان تسرق بنك «جيس مانهاتن» ، ان تحطم الرقم القياسي للسباق في الماء ؟ ان تذهب الى نيويورك وتصبح «كاوبوي منتصف الليل» مثل جون فوغت ؟ ان تقيم علاقة مع «آني هول» ؟ ان تحقق حلم العمر لتصبح مغنية في مونتيري ، كاليفورنيا مثل اليس في «اليس لم تعد تقطن هنا» ؟ لتكتشف ماذا يجري ؟ مثل ريتشارد دريفوس في «لقاءات قـريبة من النـوع الثالث» ؟ هـذه هي حاجـات الشخصيـة كلها . سـل نفسك مـا (حاجـة) الشخصية ؟ بعـدهـا ، اكتب سـيرة الشخصية .

وكما اقترحت من قبل اكتبها في صفحات تقع بين ثلاث الى عشر او اكثر اذا شئت . جد منْ هي الشخصية ، ربما تريد ان تبدأ بشخصية الجدّين لتحصل منها على صورة واضحة لنفسك . لا تقلق بشأن عدد الصفحـات التي تكتبها . فـانت تبدأ عمليـة ستستمر في النمو والتوسع خلال الاعداد الابداعي للسيناريو الذي تكتبه . السيرة لك ، ولا عليك ان تضمنها في السيناريو ابداً . انها مجرد اداة تستخـدمها في خلق الشخصية .

عندما تكتمل سيرة الشخصية ، انتقل الى القسم الخارجي من الشخصيات .

إفصل عناصر حياة الشخصية (المهنية) و (والذاتية) و (الخاصة) تلك هي نقطة البداية . (السياق)

والآن لنستكشف سؤال : ما الشخصية ؟

ما الشخصية ؟

ما الذي يجمع كل الناس ؟ انا وانت على حد سواء : لدينا الحاجـات نفسها ، الرغبات نفسهـا ، المخاوف والقلق نفســه ، نريـد ان يحبنا الآخـرون ، ان يودنـا

الآخرين ، ان نحقق النجاح ، ان نكون سعداء واصحاء . نحن متشابهون في تكويننا الجسدي . لأن أشياء معينة توحّدنا

ماذا يفصل بيننا ؟

ان ما يفصلنا عن غيرنا هو (وجهة نظرنا) ، كيف ننظر الى العالم .

لكل امرىء وجهة نظره

الشخصية وجهة نظر . انها الطريقة التي تتطلع عبرها الى العالم . انها (المضمون)

قد تكون الشخصية اباً (او اماً) وهي اذن تعرض وجهة نظر «الاب» . وقد تكون طالباً ، ينظر الى العالم من وجهة نظر (طالب) . وقد تكون الشخصية سياسية ، مثل فانيسا ردغريف في «جوليا» . هذه وجهة نظرها ، كرّست حياتها للسياسة . وقد تكون لربة البيت وجهة نظر محددة لها . ان للمجرم وللارهابي وللشرطي وللطبيب وللمحامي وللمغني وللفقير وللمرأة المتحررة او غير المتحررة ، لجميع هؤلاء (وجهة نظر) مستقلة ومحددة

ما وجهة نظر الشخصية التي تخلقها ؟

هل الشخصية متحررة أم محافظة ؟ هل هي من جماعة الدفاع عن البيئة ؟ أهي من جماعة حقوق الانسان؟ أهي عنصرية ؟ أتؤمن بالقدر او المصير ، او التنجيم ؟ أهي من تضع اقدارها بيد الاطباء والمحامين ، كما تضع اقدارها في صحيفة «وول ستريت» ومجلة «نيويورك تايمز» ؟ أتصدق بصحيفة «تايم» او «بيبل» او «نيوزويك» ؟.

ما وجهة نظر الشخصية بعملها ؟ بزواجها ؟ أتحب الموسيقى ؟ واذا كانت تحب الموسيقى فاي نوع منها ؟ هذه العناصر تصبح اجزاء محددة ومكملة للشخصية .

نحن جميعاً لنا وجهة نظر . تأكد من ان للشخصيات وجهة نظر محددة ومستقلة . إخلق (السياق) فيعقبه (المضمون) .

على سبيل المثال ، قد تكون وجهة نظر الشخصية هي ان قتل الحيتان العشوائي والدلافين خطأ اخلاقي ، وعليها ان تعزز وجهة نظرها هذه بجمع التبرعات وتقديم الخدمات وحضور الاجتماعات والمشاركة في المظاهرات ، وارتداء قميص كتب عليه «انقذوا الحيتان والدلافين» . ان الدلافين والحيتان من اذكى انواع الحيوانات على

هذا الكوكب ويرى بعض العلماء انها «اذكى من الانسان» . إن معرفة العلماء تؤيد حقيقة ان الدلافين لم يؤذ اي كائن بشري او يهجم عليه . ثمة حكايات لا تحصى عن الدلافين التي انقذت الطيارين والبحارة من سمك القرش المفترس اثناء الحرب العالمية الثانية . فلا بد هناك من طريقة لانقاذ هذه الانواع الذكية من الاحياء .

مثلاً قد تمتنع الشخصية ، عن تناول سمك التونا كوسيلة للاحتجاج على قتل الحيتان والدلافين غير المجدي على يد الصيادين التجاريين .

ابحث عن طرق تستطيع فيها الشخصيات ان تعزز وجهة نظرها وان تصبها في قالب مسرحي .

ماذا في الشخصية ايضاً ؟

الشخصية ايضاً (موقف) ـ سياق ـ طريقة تصرف او احساس تكشف عن راي . هل الشخصية رفيعة في موقفها ام متدنية ؟ هل هي ايجابية ام سلبية ؟ متفائلة ام متشائمة ؟ متحمسة للحياة او العمل ، ام غير سعيدة في حياتها ؟

الدراما صراع ، تذكر انه : كلما استطعت ان تحدد حاجة الشخصية بوضوح اصبح من السهل عليك ان تضع العقبات امام تلك الحاجة ، وان تفتعل الصراع وهذا يعينك على خلق خط قصصي مؤثر ودرامي .

هذه قاعدة فاعلة في الكوميديا ايضاً . ان شخصيات نيل سايمون تمتلك عادة حاجة بسيطة تقدح الصراع . ففي «وداعاً ايتها الفتاة» ادى ريتشارد دريفوس دور ممثل من شيكاغو يستأجر شقة في الخفاء من صديق في نيويورك . وعندما يصل يجد ان الشقة «تشغلها» احدى صديقاته القديمات وهي (مارشاميسن) وابنتها (كوين كمينغز) . وترفض هذة الصديقة ترك الشقة للمستأجر الجديد فالشقة لها وهي تطالب بحقها فيها فالقانون الى جانبها . وهذا الصراع كان سبباً في بداية علاقة قامت بينهما .

«ضلع آدم» قضية اخرى في هذا الصدد ، كتب نص الفيلم غارسن كانن وروث غوردن وقام ببطولته سبنسر تريسي بدور النائب العام وكاترين هيبورن بدور المحامية . زوج وزوجته يحرض احدهما على الاخر في قاعة المحكمة . تريسي يستجوب امراة (جودي هوليداي) متهمة بقتل زوجها بالرصاص وهيبورن تدافع عنها ! انها حالة كوميدية رائعة تتعامل مع اسئلة اساسية تتعلق بـ ـ «مساواة الحقوق» بين الرجل والمراة . انتج الفيلم عام ١٩٤٩ واستبق الصراع من اجل حقوق المراة . وظل فيلماً

كوميدياً من الافلام الكلاسيكية الامريكية .

حُدد حاجة الشخصية ثم ضعْ عقبات امام هذه الحاجة .

كلما عرفت شخصيتك اكثر سهل عليك ان تخلق بعداً ضمن نسيج قصتك .

ماذا في الشخصية ايضاً ؟ ؟ !

الشخصية الروائية شخصية لها خصائصها . كل شخصية روائية تكشف بصرياً عن نفسها كشخصية لها خصائصها الكاملة . هل الشخصية مبتهجة ؟ سعيدة ؟ متألقة ؟ ذكية ؟ انبساطية ؟ حادة ؟ خجولة ؟ متقاعدة ؟ ساحرة في سلوكها او فظة ، خرقاء ، عديمة الذكاء او لا تملك الاحساس بالدعابه ؟

مانوع الخصائص التي تمتلكها الشخصية ؟

أهي لا ابالية ؟ شيطانية او عابثة ؟ هذه كلها من خصائص الشخصية ، وهي التي تعكس الشخصية .

الشخصية (سلوك) ايضاً . فجوهر الشخصية هو الفعل . وسلوك الشخصية هو كينونتها .

(السلوك) فعل . افترض ان شخصية تترجل من سيارة رولز رويس ، تقفل باب السيارة ثم تعبر الشارع ويقع بصرها على قطعة نقود معدنية في بالوعة . فماذا تفعل ؟ تلتفت حولها لترى ان كان هناك من يراقبها فاذا لم تر احداً تنحني وتلتقط القطعة المعدنية ، فان هذا التصرف يدلك عن شخصيتها . اما اذا تلفتت حولها ورأت احداً يراقبها (ولم تلتقط) القطعة المعدنية فان هذا التصرف ايضاً يعطي شيئاً عن شخصيتها ممثلة بسلوكها .

اذا وضعت سلوك الشخصية في وضع درامي فإنك تعطي القارئ أو المشاهد وسيلة للنفوذ في حياتها الخاصة .

السلوك يشي بالكثير . سنحت لصديقة لي فرصة السفر الى نيويورك بالطائرة لحضور مقابلة لطلب عمل . تملكتها مشاعر مضطربة بشأن الذهاب . المقابلة من اجل عمل كانت تريده ، عمل مرموق وبمرتب كبير . لكنها لم تكن تدري ان كانت راغبة في الذهاب الى نيويورك ام لا . قلّبت المشكلة اكثر من اسبوع ، واخيراً قررت ان تذهب ، حزمت حقائبها وقادت سيارتها الى المطار . عندما اوقفت سيارتها في ساحة وقوف السيارات اقفلت باب سيارتها «خطأ» ونسيت المفاتيح في السيارة التي كان يعمل

محركها ! هذا مثال جيد على فعل السلوك الذي يكشف الشخصية . انه يشي بما كانت تعرفه مسبقاً . فهي لم تكن تريد الذهاب الى نيويورك .

مشهد كهذا يشي بالكثير عن الشخصية .

هل الغضب ينتاب الشخصية بسهولة فيكون رد فعلها رمي الاشياء كما فعل مارلون براندو في «عربة اسمها اللذة» ؟ او هل ينتاب الشخصية غضب عارم كما حدث لمارلون براندو في «العرّاب» فيبتسم متجهماً ولا يبدي شيئاً ؟

هل تبكر الشخصية في مواعيدها او تتأخر او هل تحضر في الزمن المحدد ؟ هل للشخصية رد فعل ازاء الجهة التي تمنح الاجازات كما فعل وودي الن في «آني هول» عندما مزق اجازة السوق امام الشرطي ؟ ان كل فعل او كلام انما يقومان على خصائص شخصية مستقلة وهذه الخصائص هي التي توسع معرفتنا وادراكنا للشخصية .

اذا وصلت الى نقطة في السيناريو لا تعرف فيها ماذا ستفعل الشخصيات في موضع معين فعد الى حياتك وجد ما ستفعله في موضع مشابه . انت افضل مادة احتكامية تملكها . حاول ان تتمرن على ذلك . فإذا خلقت مشكلة فبوسعك حلها .

يحدث الشيء نفسه في حياتنا اليومية .

كل ذلك يحدث بسبب من معرفتك بالشخصية . ماذا تريد الشخصية ان تحققه خلال السيناريو ؟ ما الذي يدفعها قدماً لتحقيق الهدف او عدم تحقيقه ؟ ما حاجتها ، او غرضها ، في القصة ؟ لماذا هي نفسها في القصة ؟ ماذا تريد ان تحصل عليه ؟ ماذا يجب علينا ، قرّاءً ومشاهدين ، ان نشعر به تجاه أُناسك ؟ هذه مهمتك كاتباً ، مهمتك ان تخلق اناساً حقيقيين في مواضع حقيقية .

ماذا في الشخصية ايضاً ؟

الشخصية ايضاً هي ما اصطلح عليه بـ «الكشف» . فمن خلال السيناريو نعرف شيئاً عن الشخصية . في «ايام النسر الثلاثة» ، مثلاً ، يطلب روبرت ريدفورد وجبة غداء في مطعم مجاور . ونعرُف انه مثقف ، فهو الذي كتب «اكبر مجموعة من المقالات المرفوضة في العالم» على اننا نقّر فيما بعد الطريقة الدرامية التي تكيّف فيها ازاء وضعه الجديد ، فشخص ما في الخارج على وشك ان تقتله ولا يعرف (من) هو هذا الشخص و (لماذا) يريد ان يقتله . شيء ما تكشف لنا حول شخصية روبرت ريدفورد في سيناريو محكم كتبه لورنيزو سيمبل الابن وديفيد رايفيل .

ان وظيفة السيناريو كشف جوانب الشخصية للقارىء والمشاهد معاً . وعلينا ان نعرف شيئاً عن الشخصية . فمن خلال سير احداث السيناريو تتعلم الشخصية في العادة شيئاً عن محنتها في اطار القصة مثلما يتعلم المشاهدون . وبهذه الطريقة ، تتقاسم الشخصية والمشاهدون كشف موضع الحبكة الذي يديم الفعل الدرامي .

ان تحديد الهوية هو جانب من الشخصية ايضاً وان جملة «اعرف شيئاً من هذا القبيل» هي اكبر ثناء يناله الكاتب .

الفعل هو الشخصية والمرء بما يفعل وليس بما يقول

ان كل خصائص الشخصية التي ذكرناها آنفاً مرتبطة بعضها ببعض ، وجهة النظر ، والسمات والموقف والسلوك . فهي تتداخل من خلال عملية بناء الشخصية وهذا يضعك في موضع الاختيار . باستطاعتك ان تختار بعض هذه الخصائص او كلها ، او ان لا تختار اي واحد منها . غير ان عليك ان تعرف ، رغم ذلك ، انها تزيد هيمنتك على عملية بناء الشخصية .

ان كل الخصائص تنبع من سيرة الشخصية ، فمن ماضي الشخصية تظهر الى حيز الوجود وجهة النظر والسمات والموقف والسلوك والحاجة والهدف .

في عملية الكتابة ستجد انك كتبت من عشرين الى خمسين صفحة قبل ان تبدأ الشخصيات في التحدث اليك ، لتخبرك ما تريد (ان تفعله) او (ان تقوله) . واذا ما بدأت الاتصال بالشخصيات وخلقت صلة معها فانها ستتولى الامر . دعها تفعل ما تريد ان تفعله . ضع ثقتك في قدرتك على ممارسة اختيار الفعل والتوجيه خلال مرحلة «كتابة الكلمات على الورق» .

احياناً ، قد تعدل الشخصيات الخط القصصي وقد تحار في ان تدعها تفعل هذا ام لا تفعل . دعها تفعل هذا . وجد ما يحدث . لعلّ اسوأ ما يحدث هو انك ستقضي اياماً قليلة تعرف فيها انك ارتكبت خطأ . ان ارتكاب الاخطاء شيء لا بد منه . فمن الاحداث والاخطاء تنبثق عفوية ابداعية . فاذا ارتكبت خطأ اعدْ ، كتابة ذلك المقطع ببساطة وسيكون كل شيء على ما يرام .

جاء اليّ احد طلبتي واخبرني انه كان يكتب دراما بحتة ذات نهاية غير سعيدة او «تراجيدية» ولكن شخصياته بدأت منذ مطلع الفصل الثالث تتصرف على نحو «مضحك» . بدأت السطور المضحكة تقتحم الفصل وأصبح الحل مضحكاً وليس

جاداً . وفي كل مرة يجلس فيها ليكتب ينهال حس الدعابه ، ولم يستطع ان يحول دون ذلك ، فأصبح محبطاً واستسلم لليأس في آخر الامر .

جاء اليّ معتذراً ، وبكل امانة شرح الامر . فهو لا يعرف ماذا يفعل . اقترحت عليه ان يبدأ الكتابة . لتخرج الكلمات والحوارات على هواها . فان جاءت «مضحكة» . فلتكن مضحكة كل ما ينبغي عليه فعله هو ان ينجز الفصل الثالث . وبعدها يستطيع ان يجد ما كتب . فاذا كان الفصل الثالث مضحكاً حتى نهايته ولم يعجبه فما عليه ان يفعله هو ان يضعه في درجه ويحفظه ، ليعود الى كتابة الفصل الثالث بالطريقة التي ارادها في بادىء الامر .

انه فعل ذلك وكانت النتيجة ناجحة .. اهمل نسخة الفصل الثالث الكوميدية واعاد كتابة الفصل الجاد بالطريقة التي ارادها . الكوميديا كانت شيئاً (اضطر) ان يفعله ، شيئا كان (عليه) ان يتخلص منه . كانت طريقته في تحاشي «اكمال» السيناريو . ففي احايين كثيرة ، عندما يكون الكتّاب على وشك اكمال مشروعهم يتوقفون دون ان يكملوه . ماذا ستفعل بعد ان يكتمل مشروعك ؟

هل سبق لك ان قرأت كتاباً تكره ان تنهي قراءته . كلنا يعرف ذلك . اعلم انها ظاهرة طبيعية ولا تقلق بشأنها .

واذا ما حدث لك ذلك فاكتب المادة ببساطة بالطريقة التي تؤول اليها . وجد ماذا يحدث . الكتابة مغامرة دائماً . فانت لا (تعرف) ابداً ما ستؤول أليه الامور . واسوأ ما يحدث اذا ما ارتكبت خطأً هو انك تقضي اياماً قليلة تعيد كتابة شيء لم ينفع .

لا تتوقع ابداً من شخصياتك ان تبدأ بالتحدث اليك من الصفحة الاولى . فالمسألة لا تنفع بهذه الطريقة ، فاذا كتبت بحثك الابداعي و (عرفت الشخصية) فانك ستبدي بعض المقاومة قبل ان تقضي عليها وتكون على اتصال مع شخصياتك .

ان النتيجة النهائية لعملك كله وبحثك واعدادك وزمن تفكيرك ستكون شخصيات حقيقية وحية ومعقولة اناساًحقيقين في اوضاع حقيقية .

هذا ما نصبو اليه جميعاً

× × ×

تمـرين : إسبرغـور الشخصيـة واسس (وجهـة نظـر) محـددة للشخصية الرئيسية ولثلاث شخصيات اساسية . إخلق (موقفاً) وفكر في بعض الخصائص (السلوكيـة) و (الشخصية) التي ستكشف عن شخصياتك . فكر في (السياق) و (المضمـون) فسوف تقف عنـدهما ثانية .

الفصل الخامس

خلق الشخصية   creating acharacter

كيف نخلق الشخصية ونكشف عن القصة :

هناك طريقتان للاقتراب من السيناريو . الطريقة الاولى هي ان تحصل على فكرة ومن ثم تخلق الشخصيات لتلائم الفكرة . مثال على ذلك «ثلاثة رجال يسطون على بنك جيس مانهاتن» خذ الفكرة ثم «صب» شخصياتك فيها : ملاكم فقير تتاح له فرصة نزال بطل العالم في الوزن الثقيل كما في «روكي» ، رجل يسطو على بنك ليحصل على المال من اجل عملية تبديل جنسه كما في فيلم «ظهيرة يوم قائظ» ، رجل يشرع في تحطيم الرقم القياسي للسباق في الماء كما في فيلم «السباق» .

انت تخلق الشخصيات لتلائم الفكرة .

الطريقة الثانية هي خلق الشخصية . من هذه الشخصية ستنشأ حاجةٌ وفعلٌ وقصة . ان اليس في «اليس لم تعد تقطن هنا» مثال على ذلك . فقد كانت لدى جين فوندا فكرة عن شخصية في وضع معين . اعلمت زملاءها بها ، فكان فيلم «العودة الى الوطن» . وفيلم «نقطة التحول» لارثر لورنتيس حيث ظهر من شخصيات ادتها مؤخراً شيرلي ماكلين وآن بانكروفت . إخلق شخصية تخلق قصة .

من مواضيع دروسي المفضلة في السيناريو التي القيتها* في كلية شيروود اوكس التجريبية موضوع «خلق الشخصية» كيف نبني شخصية ذكراً كان ام انثى ، ونخلق فكرة السيناريو . الكل يشارك ، يقدم افكاراً ومقترحات عندها تبدا الشخصية بالتكون تدريجياً ونبدا صياغة القصة . يستغرق هذا ساعتين . وتنتهي عادة الى شخصية متماسكة واحياناً الى فكرة فيلم جيدة .

لدينا متسع من الوقت . وبعد ذلك نبدأ في عملية نقد التجربة الابداعية .

خلق الشخصية (هي) عملية ، وقبل ان تنجزها وتمارسها فانت اقرب الى من يتعثر حول نفسه متخبطاً كرجل اعمى يسير في الضباب .

كيف نقترب من خلق الشخصية ؟ نبدأ من نقطة الانطلاق . اطرح سلسلة من الاسئلة ويقدم الطلبة الاجابات . اتسلم الاجابات ثم اضفي عليها هيأة الشخصية . ومن الشخصية تولد القصة .

احياناً تنجح الطريقة على نحو جميل ، نفاجأ بشخصية ممتعة وبمقدمة درامية جيدة لفيلم . وفي احيان اخرى لا تنجح العملية . ولكن اذا اخذنا بنظر الاعتبار الوقت المتاح لنا وظروف الدرس فاننا نفلح في ذلك بدرجة معينة .

يلي ذلك نسخة مدونة مختصرة يقدمها الطلاب على نحو جيد . تتحول الاسئلة من العام الى الخاص . من (السياق) الى (المضمون) . عندما تقرأ النسخة قد تتملكك رغبة في ان تضع اجوبتك محل الاجوبة التي انتقيناها لتصوغ قصتك انت .

اتوجه الى الطلبة قائلاً : «سنشترك في التمرين ونخلق شخصية» . «سأطرح اسئلة وتجدون انتم الاجابات» .

يوافقون وسط ضحكات

اقول لهم حسناً «كيف سنبدأ» .

الطالب جو يعلن من مؤخرة الصف : نبدأ من بوسطن

« بوسطن ؟»

يقول اجل . هو من بوسطن

تصيح بعض النسوة «لا» . «هي من بوسطن»

« لا اعتراض عندي» . واتساءل هل يوافق الجميع ، فيوافقون .

«حسناً» موضوعنا امرأة من بوسطن . هذه نقطة بدايتنا

اسأل : كم عمرها ؟

يتوصل عدة طلاب الى تقدير عمرها : «اربعة وعشرون»

اقول «لا» . عندما تكتب سيناريو فأنت تكتبه من «اجل» شخص ما ، «نجمة سينما» اي شخصية «تدرّ ارباحاً» ... فاي دوناواي ، جين فوندا ، دايان كيتون ، راكيل والش ، كانديس بيرغن ، ميا فارو ، شيرلي ماكين ، جل كلا يبورغ .

نقرر اخيراً انها في نهاية العشرينات ، سبعة وعشرون ، ثمانية وعشرون . لا نريد ان نكون محددين (جداً) . لاننا لو كتبنا سيناريو يلائم جين فوندا فـان دايان كيتـون سترفضه .

ننتقل الى نقطة اخرى «ما اسمها ؟»

قفـز الاسم في ذهني : «سارة» فـوافقنـا عليـه . «سـارة مـاذا» . قلت سـارة تاونسهيند . الاسم اسم . نقطة بدايتنا تصبح سارة تاونسهيند ، امرأة في السابعة والعشرين من بوسطن . انها موضوعنا

بعد ذلك نخلق (السياق)

لنحصل على تاريخها الشخصي . ولكي نبسط الامر . سأعطي اجابة واحدة فقط لكل سؤال اطرحه . اعطى الطلبة عدة اجابات وانتقيت واحدة فقط . لست ملـزماً باجاباتهم اذا اردت . اعطِ اجاباتك انت . اخلق شخصيتك وقصتك .

سألتهم : «ماذا عن والديها ؟» ، «ماذا يعمل ابوها ؟» فاتفقنا انه يعمل طبيباً .

«وامها ؟»

زوجة طبيب

ـ ما اسم ابيها ؟

ـ ليونيل تاونسهيند

ـ ما خلفيته ؟

ناقشنا عدداً من الافكار .. وانتهينا الى هذه الفكرة . ينتمي ليونيل تاونسهيند الى الطبقة الوسطى من مجتمع بوسطن . انه في كامـل صحته ، ذكي ومحـافظ ، قطع دراسته الطبية في جامعة بوسطن ليلتحق بالخدمة العسكرية في سنوات الحرب العالمية الثانية وبعد ان وضعت الحرب اوزارها عاد الى الوطن ، ليتزوج ويكمل دراسة الطب .

ـ ماذا عن والدة سارة ؟ ماذا كانت تعمل قبل ان تصبح زوجة طبيب ؟

كانت تعمل مدرسة . قال احدهم : «اسمهـا اليزابيث» . «حسنـاً» . ربما كـانت اليزابيث تمتهن التدريس عندما قابلت ليونيل ، واستمرت في التدريس عندمـا كان زوجها يكمل دراسة الطب . وعندما بدا ممارسة الطب تخلت عن التدريس لتنصرف الى امور البيت

سألت : «متى تزوج والدا سارة ؟»

فاذا كانت سارة في نهاية العشرينات من عمرها فلا بد ان والديها قد تزوجا بعد الحرب ، في نهاية الاربعينات . لقد تزوجا منذ ثلاثين عاماً تقريباً . سأل احدهم : كيف توصلت الى ذلك ؟ فأجبت : بعملية طرح حسابية .

ـ ما العلاقة بين امها وابيها ؟

متماسكة . وربما رتيبة . واضفت . ما هو جدير بالذكر ان برج سارة هو الجدي وبرج ابيها هو الميزان .

ـ متى ولدت سارة ؟

ـ عام ١٩٥٤ في نيسان في بلدة آريس . وهل لها اشقاء او شقيقات ؟

ـ كلا . فهي الابنة الوحيدة لأبويها .

تذكّر ، هذه عملية . فلكل سؤال عدد من الاجابات . فان لم توافقك بدلها ، اخلق شخصية خاصة بك .

ـ اية طفولة قضت ؟

طفولة وحيدة . ارادت ان يكون لها اشقاء وشقيقات . كانت وحيدة معظم الوقت ربما كانت تربطها علاقة جيدة بأمها حتى سنوات مراهقتها . وبعدها ، وكما هي الحال دائماً ، جرت الامور بين الابوين والطفلة على غير ما يرام .

ـ ما علاقة سارة بأبيها ؟

جيدة ولكنها متوترة ، ربما اراد ابوها ولداً وليس بنتاً . ولكي تُدخل سارة السرور على قلب ابيها اصبحت تتصرف كالصبيان .

هذا ما اثار حفيظة امها بلا شك . ربما حاولت سارة دائماً ان تجد طريقة لتدخل السرور على ابيها ، لتكسب حبه ووده . ولانها فتاة تتصرف كالصبيان فانها حلت هذه المشكلة ، لكنها خلقت مشكلة اخرى حين اثارت سخط امها ، هذا ما سيتبين فيما بعد في علاقتها بالرجال .

اسرة سارة كسائر الاسر ، لكننا خطّطنا لها بقدر وسعنا الكثير من حالات الصراع لاغراض درامية .

بدأنا نلمس دينامية عائلة تاونسهيند . حتى الان ، ليس هناك اختلاف كبير جداً . ولهذا استمرت محاولاتنا في استكشاف (سياق) سارة تاونسهيند .

اشير هنا الى ان العديد من الفتيات يبحثن عن ابيهن او عن صورة الاب في

حياتهن . من المفيد استخدام ذلك اساساً للشخصية . وبالمقابل ، فان العديد من الفتيان يبحثون عن امهاتهم في الكثير من النساء اللاتي يقابلونهن ، لا يحدث هذا دائماً ، غير انه يحدث هنا (ليفي بغرضنا) ، وعلينا ان نعي ذلك لنستخدمه لصالحنا .

تناقشنا كثيراً حول هذه المسألة . انني اقول بهذا الصدد ، انك عندما تخلق شخصية فعليك ان تجمّع الفروق الطفيفة للشخصية لتستطيع ان تختار بين استخدامها وبين عدمه . قلت للطلبة ان هذا التمرين قائم على التجربة والخطأ . سنستخدم ما ينفع ونهمل مالا ينفع .

ربما نَشأت والدة سارة ابنتها على غرار ما يفعل معظم الناس وبدون شك حذرتها من الرجال . وربما قالت لها «لا تضعي ثقتك في رجل ابداً فالرجال جميعاً يسعون الى بلوغ هدف واحد هو جسدك . انهم لا يحبون المرأة الذكية» . والى نحو ذلك ، ما قالته والدة سارة لابنتها قد يكون صحيحاً او غير صحيح عند بعضكم . استخدم تجربتك في خلق الشخصية .

ربما ابدت سارة ، في سن مبكرة رغبتها في ان تصبح طبيبة كأبيها ، وحذرتها امها من هذه الرغبة قائلة : «الفتيات الشابات وبخاصة فتيات بوسطن لا يصبحن طبيبات . كوني موظفة اجتماعية او مدرسة او ممرضة او سكرتيرة او ربة بيت» . اننا في نهاية الخمسينات ومطلع الستينات اليس كذلك*؟

لننتقل الى نقطة اخرى . ما هي تجربة سارة في المدرسة الثانوية ؟

هل كانت نشطة ام اجتماعية ام عابثة ؟ هل حصلت على درجات عالية دون ان تبذل جهداً كبيراً في الحصول عليها ؟ هل لها اصدقاء كثيرون ؟ هل كانت في مقدمة المتمردين على سياسة المدرسة الانضباطية ؟

معظم الشباب يتمردون . وسارة لا تستثنى من ذلك . فبعد ان تخرجت في مدرستها قررت ان تلتحق بكلية رادكليف وهذا ما افرح امّها . لكن اختصاصات الكلية في العلوم السياسية ازعج الام ، سارة فاعلة اجتماعياً ، لها علاقة بطالب متخرج في العلوم السياسية . اسهمت في الاعتصامات والاحتجاجات في الستينات . افعالها المستمدة

---

* يلمح المؤلف هنا ان المجتمع الامريكي في هذه الفترة ، وهذا صحيح ، كان مجتمعاً محافظاً نسبياً . ان الكثير من افلام الخمسينات تدلل على ذلك - المترجم -

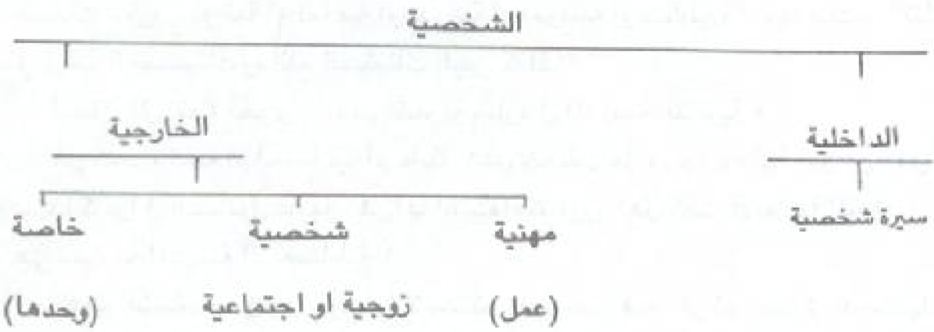
من طبيعتها المتمردة اصبحت جزءاً من شخصيتها ، وجزءاً من وجهة نظرها ومن موقفها . تخرجت في كلية رادكليف بشهادة العلوم السياسية .

وماذا بعد ؟ ؟ ؟ !

تنتقل الى نيويورك لتحصل على عمل . شجعها ابوها وايد فكرة الانتقال . اما امها فلم تؤيدها ، انها حانقة . فسارة لم تفعل وفق ما تهوى الام : ان تتزوج وتستقر وان تفعل «ما يليق بشابة في بوسطن» . اضهفت قائلاً : تذكروا ان الدراما صراع . شرحت لهم علاقة الام بأبنتها وهل يمكن توظيفها في السيناريو او لا يمكن ذلك . لنر ان كانت هذه العلاقة تفيدنا او لا قبل ان نتخذ قراراً . ان الكاتب يعمل دائماً من موقع الاختيار والمسؤولية .

إن انتقال سارة الى نيويورك تحـول كبير في الشخصيـة . ركزنـا حتى الآن على (سياق) سارة تاونسهيند ، والآن سنخلق (المضمون) .

لنحـدد القوى (الخـارجية) التي تؤثـر في سارة كمـا موضـح في هذا الجـدول التخطيطي :



تصل سارة الى مدينة نيويورك في صيف ١٩٧٢ . فماذا تفعل ؟

تستأجر شقة . يرسل لها ابوها نقوداً كل شهر دون علم الأم سارة تعيش على هذا المصروف . تفضل هذه الطريقة من العيش . ثم ماذا ؟

- تحصل على عمل . ولكن ايّ عمل ؟

لنناقش هذا . اننا (في الاصل) نعرف شخصية سارة . انها تنتمي الى الطبقـة

الوسطى ، مستقلة ، جامحة ، متمردة ، تعيش على مصروفها الخاص وطريقة العيش هذه تروق لها . انها مستقلة بنفسها وبحياتها .

لنستكشف القوى (الخارجية) التي تؤثر في سارة .

نيويورك ، ١٩٧٢ .

«نكسون» في البيت الابيض . حرب فيتنام ما يزال اوارها مشتعلاً . البلاد في حالة انهاك عصبي . نكسون يزور الصين . ماكغوفرن يتقدم في الانتخابات الاولية للرئاسة وهناك امل (في ان يصبح الرئيس) . يقتل جورج والاس غيلة في احد الاسواق . يعرض فيلم «العرّاب» في صالات السينما .

أي عمل «يناسب» سارة درامياً ؟

عمل في مقر ماكغوفرن في نيويورك . هذه نقطة ناقشناها . واخيراً قلت للطلبة ان عملها ، حسبما ارى ، يشبع طبيعتها المتمردة ، انه يعكس اول خطوة لاستقلالها عن البيت . انه يشبع موقفها السيـاسي ويقترب من اختصـاصـها الجـامعي في العلوم السياسية ويجعل والديها لا يوافقـان عليه . نحن اذن عـلى ابواب صراع . اليس كذلك ؟

سنبدأ البحث منذ الان وعن طـريق التجربـة والخطأ عن مـوضوع او مقـدمة درامية ، عن «شيء» يدفع سارة نحو اتجاه معين ، نحو توليد فعل درامي . تذكر ان موضوع السيناريو هو (الفعل) و (الشخصية) . لدينا الشخصية وما علينا الان الاّ ان نبحث عن الفعل .

ان هذه العملية تصيب حيناً وتخطيء حيناً آخر . فالاشياء مقترحـة . والاخطاء متغيرة . يعاد ترتيب الاخطاء اذا وقعت . سأقول شيئاً ثم اناقض نفسي في الجملة التالية . لا تقلق بشأن هذا . فنحن نسعى الى نتيجة محددة ، نسعى الى قصة ، وما علينا الاّ ان «نجدها» .

نيويورك ١٩٧٢ . سنة الانتخابات الامريكية . تعمل سارة تاونسهيند لصالـح حملة ماكغوفرن بوصفها عضوة في الهيئة لقاء اجر معين . لمن يصوت ابوها .

ما الذي اكتشفته سارة من مناورات سياسية في تجربتها في الحملة الانتخابية ؟ تلك المناورات السياسية لم تكن بالضرورة نظيفة ومثالية . ربما اكتشفت شيئاً غير مشروع يجري . اتفعل شيئاً ازاء هذا ؟

اقترح على الطلبة : ربما يحدث شيء يثير قضية سياسية كبيرة ،"ربما تهرب صديق لها من الخدمة العسكرية وفرّ الى كندا . ربما تتورط في حركة تسعى الى اعادة الهاربين من الخدمة العسكرية الى البلاد .

تذكر ، نحن نبني شخصية ، نخلق (سياقاً) و (مضموناً) ، نبحث عن قصة ستتبين قريباً . إخلق الشخصية وستتبين القصة .

وفجأة ، يحدث شيء يبعث على الحيرة . الجو ، في قاعة الدرس ، يصبح متوتراً ، مشوباً بالنشاط فيما استقطب قرابة خمسين طالباً «مواقفهم» و «ووجهات نظرهم» حول حدث وقع منذ عدة سنوات . فالجراح كما ادركت ، لم تلتئم بعد . نتحدث عن تأثير فيتنام بضع دقائق ونتوصل الى ان الحرب قد انتهت .

واذا بأحد الطلاب يصيح : «ووترغيت» طبيعي ! ايلول ١٩٧٢ .

اهذا حدث درامي يؤثر في سارة ؟

اجل ستستشاط سارة غضباً . فهو حدث يولد او يثير استجابة درامية . انه «ستارة» خفية في قصتنا التي لم تتبين معالمها بعد ولم تروَ ولم تحدد ، تذكر ، (هذه) عملية خلق . و الاضطراب والتناقض جزآن منها .

بعد سنتين ونصف يغادر نكسون الرئاسة . الحرب توشك ان تضع اوزارها ، والعفو العام يصبح ذا اهمية بالغة . وسارة ، بسبب تورطها السياسي ، شهدت وجربت حدثاً عاشته سيقودها الى التوصل الى حل درامي لا نعرفه حتى هذه اللحظة .

يذكر احد الطلاب انه ربما تورطت سارة في النشاط السياسي لتعيد الى الوطن الهاربين من الخدمة العسكرية بعد ان شملهم العفو العام . وسارة ، وهذا ما نعرفه جميعا ، محرضة وسياسية . وان سؤالي : هل ينفع هذا ؟ واجابتي هي : اجل .

واطرح سؤالاً : هل لسارة ما يكفي من الدوافع لتلتحق بكلية القانون وتصبح محامية ؟

الكل يجيب . ونخوض نقاشاً واسعاً . كثير من الطلبة لا يرون ان هذه المسألة ذات نفع . فهم لم يستطيعوا ان يقيموا معها صلة . لا بأس .

نحن نكتب سيناريو . نحن بحاجة الى خلق شخصية أوسع من حياة . ان بوسعي ان اتصور كلاً من جين فوندا ، فاي دوناواي ، شيرلي ماكلين ، فانيسا ردغريف ، مارشا ميسن ، جل كلا يبورغ او دايان كيتون تؤدي دور محامية . وكما يقال «انها

تجارية، بأي معنى من المعاني .

في سينموبيل ، اول سؤال يطرحه عليّ مدير عملي فؤاد سعيد هو «عمّ يدور النص ؟»، والسؤال الثاني «من سيمثل فيه ؟» واجيب دائما الاجابة نفسها : بول نيـومن ، ستيف ماكوين ، كلنت ايستوود ، جاك نكلسن ، داستن هوفمان ، روبرت ريدفورد .. الخ . هذه الاجابة كانت ترضيه . فانت لا تكتب سيناريو لتزين به جدرانك . وانما انت تكتبه لتبيعه .

قد نتفق او لا نتفق حول امرأة محامية من بوسطن لتكون شخصية فيلم رئيسية لكن تعليقي الوحيد هو : ان هذا ينفع .

والامر عندي ، ان التحاق سارة بكلية الحقوق سببه محدد ، وهو ان يساعدها هذا على تغيير النظام السياسي .

امرأة محامية هو اختيار درامي موفق، الا انها محامية يناسب هذا شخصيتها ؟ أجل لنتابع ذلك ولنر ما يحدث .

لو ان سارة مارست المحاماة فان شيئا (قد) يقع ، حادث او حدث يشعل فتيل القصة . يبدأ الطلبة بتقديم اقتراحاتهم يشير احدهم الى ان سارة قد تعمل في القانون العسكري لتقدم يد العون الى الهاربين من الخدمة العسكرية . ويقول آخر : قد تعمل في حقل القانون المالي او في القانون التجاري ، او قانون الملاحة أو علاقات العمل . المحامية تعطي مدى واسعاً من الامكانات الدرامية .

طالبة من بوسطن تبدى ملاحظة وهي ان سارة قد تكون متورطة في قضية تمييز عنصري ، انها فكرة وجيهة . اننا نبحث عن مقدمة درامية ، اننا نبحث عن شيء يفجر الاستجابة الخلاقة ، نبحث عن «سنّارة» .

هذا ما وقع . ذكر احد الطلاب انه سمع عن موضوع صحفي تدور احداثه حول مصنع للطاقة النووية . هو ذا بعينه . ادركت ان هذا ماكنا نبحث عنه «سنارة» ، «حدث كبير» ! قد تكون سارة متورطة بمصنع للطاقة النووية ، ربما هي قضية احتياطات امنية ، وربما لا يوجد هذان الاحتمالان ، او بناء موقع ، او القوة السياسية التي تقف وراءه . قلت ان هذا ما كنا نبحث عنه ، قضية قصصية مثيرة ذات اهمية ، «السنّارة» او «الفكرة البارعة» لخط قصتنا . انني اميل الى اختيار ان تصبح سارة محامية .

الجميع يوافقون . الان نوسع القوى الخارجية التي تفعل فعلها في سارة ونبدأ صياغة قصتنا .

إفترض اننا اخذنا بمقدمة القصة حيث تصبح سارة تارنسهيند متورطة في حركة تعارض انشاء مصانع للطاقة النووية . قد تكتشف من خلال تحرٍ ان مصنعاً نووياً معيناً غير مأمون . المناورات السياسية معروفة ، ربما يساند احد السياسيين بناء المصنع على الرغم من ان ذلك غير مأمون . يوحي احد الطلبة : قد يكون هذا مثل قضية كارين سيلكوود اليس كذلك ؟

هذه تصبح «سنّارة» قصتنا او المقدمة الدرامية (ان لم توافق فلك ان تبحث عن سنّارتك) . علينا الان ان نجد المواصفات ، التفاصيل (المضمون) . ليصبح لدينا (موضوع) السيناريو و (الفعل) و (الشخصية) .

يركز السيناريو على موضوع مصنع للطاقة النووية وهو قضية سياسية كبيرة في امريكا ، وربما في العالم ، في السنوات العشر القادمة .

اغلقت السلطات في بليستن بكاليفورنيا مؤخراً مصنعاً للطاقة النووية عندما اكتشفت انه شيد على بعد يقل مائتي قدم عن خط التصدع الكبير ، اي مركز زلزال . ايمكنك ان تتخيل ماذا سيحدث لو ان زلزالاً قوّض مصنعاً للطاقة النووية ؟ حاول ان تفكر في هذا .

لنطرح وجهة نظر معاكسة . ما راي ابيها في مصانع الطاقة النووية ؟ قد يرى ان «الطاقة النووية يجب ان تكون في خدمتنا ، ففي ازمة الطاقة التي نعيشها علينا ان نفكر على الفور وان نطور مصدراً للطاقة في المستقبل ، هذا المستقبل هو الطاقة النووية ، علينا ان نؤمن ضوابط سلامتها وان نضع قواعد وتعليمات يقرها الكونغرس ولجنة الطاقة النووية .» وكما نعلم جميعاً ، لا تقوم هذه القرارات على الواقع بل على الضرورة السياسية .

هذا شيء قد تكتشفه سارة مصادفة ، ربما هناك مصلحة سياسية ترتبط ارتباطاً مباشراً بظرف الخطورة في مصنع الطاقة النووية . ينبغي ان يحدث شيء يفضي الى خلق الوضع الدرامي .

اقترح احد الطلاب ان شخصاً في المصنع النووي قد اصيب بتلوث فتعرض القضية على مكتب سارة القانوني وبذلك تصبح شريكة في القضية .

هذا اقتراح وجيه . انه يصبح خطاً قصصياً دراميا كنا نبحث عنه في القصة ، عامل يصيبه التلوث ، تعرض القضية على مكتب سارة فتوكل اليها القضية . سيكون (موضع الحبكة) في نهاية الفصل الاول عندما تكتشف سارة تلوث العامل ، ومرضه المميت الذي سببته اجراءات السلامة غير المأمونة . وعلى الرغم من التهديدات والعقبات تقرر سارة (ان تفعل) شيئاً بهذا الشأن .

الفصل الاول هو (تمهيد) قد تبدؤه بالعامل الذي اصابه التلوث . انه تسلسل دينامي بصري . يسقط الرجل في اثناء العمل ، ينقل خارج المصنع ، يعلو صفير سيارة الاسعاف في شوارع بوسطن ، يتجمع العمال ، يحتجون ، يجتمع موظفو النقابة ويقررون رفع شكوى تطالب بوضع لائحة تدافع عن العمال مستقبلاً ضد ظروف الخطورة داخل المصنع

وبحكم الظروف والوضع والمهنة يقع الاختيار على سارة للنظر في القضية . لا يروق الامر لموظفي النقابة ، فهي امرأة . وان السلطات لا تمنحها اذناً بالدخول ، لكنها تفلح في تفتيش المصنع وتتعرف على ظروف العمل الخطرة . تُرمىٰ «حجارة» على نافذتها . تطلق عليها التهديدات ، مكتب المحاماة لا يستطيع مساعدتها . تتصل بممثلين سياسيين انيطت بهم المسؤولية فيسمحون لها بالتجوال في المصنع ويخبرونها ان اصابة العامل بالتلوث كان بسبب خطأ منه .

الصحافة تشم رائحة القضية . يتناهى الى علمها أن هناك «علاقة سياسية» بين اجراءات السلامه وادارة المصنع . وهنا يقول احد الطلبة : ربما اكتشفوا تسرب مادة البلوتينيوم .

هذا هو موضع الحبكة في نهاية (الفصل الاول)

(الفصل الثاني) هو (المجابهة) . تجابه سارة في تحرّيها عقبات اثر عقبات ، عقبات كثيرة تجعلها تشك في وجود «تستر» سياسي . لم تعد تستطيع تجاهل الامر . هنا نحتاج الى «عنصر التشويق» . فقد تكون سارة متورطة في علاقة حديثة مع محام مطلق وله ابنان . تصبح العلاقة بينهما متوترة ، يظنها «مجنونة» ومصابة بـ «عقدة الاضطهاد» ومهلوسة . لا يستطيع الاثنان الاستمرار في علاقتهما في ظل هذا التوتر .

تواجه صراعاً ومقاومة من اعضاء مكتبها . يخبرونها انها ستعفى من مسؤولية هذه القضية اذا واصلت تحريها . والداها يختلفان معها فينشأ صراع في العائلة . الذين

يؤيدونها ويقدمون لها يد العون هم الذين يعملون في مصنع الطاقة النووية ، يريدون ان يكتب لها النجاح وان تعري علانية ظروف العمل المحفوف بالمخاطر . بوسعنا ان نستخدم الصحافة . قد نخلق شخصية صحفي من رايه ان تستمر في تحريها . انه سيحصل على موضوع صحفي حول القضية . وربما ستجمعهما علاقة رومانسية .

ماذا عن (موضع الحبكة) في نهاية الفصل الثاني ؟ تذكّر ، انه لا بد ان يكون حادثاً او حدثاً «يَعلُق» في الفعل وينسجه باتجاه آخر .

قد يأتيها الصحفي بـ «برهان» قاطع ، وهو ان هناك محسوبية سياسية تورط فيها العديد من الموظفين . الوقائع بين يديها ، فما هي فاعلة بشأنها ؟

الفصل الثالث هو (الحل) . بمساعدة عمال المصنع والصحافة تعري سارة علانية المحسوبية السياسية في اجراءات الحكومة بشأن ضوابط السلامة غير المأمونة .

يغلق المصنع حتى توضع ضوابط سلامة جديدة . سارة تتلقى التهاني على موقفها الصلب الشجاع والمنتصر .

بكلمات اخرى ، صارت لدينا نهاية (مثيرة) . فبطلتنا انتصرت .

هناك انواع مختلفة من النهايات . ففي النهايات المثيرة تنتهي الاشياء على خير ما يرام ، والكل يعيش سعيداً الى الابد ، كما في «السماء بوسعها الانتظار» ، «روكي» ، «حرب النجوم» او «نقطة التحول» . في النهايات «الحزينة» و «الغامضة» يترك للمشاهدين معرفة ما جرى ، كما في «خمس قطع سهلة» ، « امرأة غير متزوجة» او «F. I. S. T» . في النهايات (الهادئة) الكل يموت . كما في «الحزمة البرية» ، «بوج كاسيدي وصاندنس كيد» ، «بوني وكلايد» و «قطار شوغر لاند السريع» .

اذا ساورك شك في الكيفية التي تنهي بها قصتك ، ففكر بلغة النهايات المثيرة . هناك طرق مناسبة تنهي بها قصتك السينمائي افضل من ان تجعل شخصيتك يلقى القبض عليها او يطلق عليها الرصاص او تقع في الاسر او تلقى حتفها او تقتل . في الستينات كانت لدينا نهايات مثيرة وهادئة . مرتادو دور السينما في السبعينات والثمانينات يريدون نهايات مثيرة . خُذ «حرب النجوم» مثلاً . لقد دّر ارباحاً في اقصر فترة عرض سينمائي في تاريخ السينما . "ان الشيئين اللذين يهيمنان على هوليوودهما الجشع والخوف .

حل قصصك بنهايات مثيرة

ونضع عنواناً نافعاً عليها : الحذر

تلك هي قصتنا اذن . محامية شابة من بوسطن تكتشف ظروف عمل محفوف بالمخاطر في مصنع للطاقة النووية ، ورغم الضغط السياسي وما يصاحبه من تهديد بالقتل تنجح في تعرية هذا الضغط علانية ،فيغلق المصنع ريثما تجرى عليه الترميمات وتتوفر فيه شروط السلامة .

ليست القصة رديئة اذا اخذنا بنظر الاعتبار ان خلق الشخصية والقصة ذات المقدمة الدرامية القوية استغرقا اقل من ساعة . لدينا (شخصية رئيسية) ممتعة ، سارة تاونسهيند . لدينا فعل يكشف فضيحة . لدينا بداية ، (موضع حبكة) في نهاية الفصل الاول ،صراع كامن في الفصل الثاني ، (موضع حبكة) في نهاية الفصل الثاني وحل درامي .

قد لا تتفق مع القصة اوقد لا تعجبك ومع ذلك فأن هدف التمرين هو نفخ الحياة في فعل ما وان نبين لك كيف ان خلق الشخصية يولد فعلاً درامياً يكشف قصة .

وكما ، أسلفت ثمة وسيلتان للولوج الى السيناريو اولاهما : ان تخلق فكرة وان «تصب» الشخصيات فيها ، او ان تخلق شخصية وتدع القصة ترى النور من الشخصية .وثانيهما وهو الذي استخدمناه لتونا .لقد تفرع شيء من «امرأة شابة من بوسطن» .

× × ×

تمرين : جرب هذا المقترب . وانظر ما سيحدث .

الفصل السادس

بدايات ونهايات

Endings and Beginnings

متى نعطي النهايات والبدايات حقها :

سؤال : ما افضل طريقة تستهل بها نصك السينمائي ؟

هل تعرض شخصيتك وهي في العمل ؟ في علاقة ؟ في اثارة ؟ في الفراش وحدها او مع شخص اخر ؟ ام هل تعرضها وهي تقود سيارة ؟ تلعب الغولف ؟ او في المطار ؟

ناقشنا حتى الآن مبادىء مجردة في كتابة السيناريو من حيث الفعل والشخصية . وعند هذا الحد ، نترك المفاهيم العامة جانباً لننتقل الى مكونات محددة واساسية من السيناريو .

لنعد الى حيث بدأنا . لقد بدأنا بفكرة ان السيناريو كالأسم يدور حول شخص او اشخاص في مكان او امكنة ، وهو يقوم بـ «فعل» ولما كان لكل السيناريوهات (موضوع) فـأن موضوع السيناريو يحدد على انه (فعل) ، لما يحدث، وعلى (الشخصية) ، التي يقع عليها الفعل . الفعل نوعان . (جسدي) و (انفعالي) : مطاردة سيارة وقبلة . ناقشنا الشخصية من حيث (الحاجة الدرامية) وقسمنا مفهوم (الشخصية) الى مكونين ، (داخلي) و (خارجي) ، حياة الشخصية منذ الولادة وحتى نهاية الفيلم . تحدثنا عن (بناء الشخصية) و (خلق الشخصية) وقدمنا فكرة (السياق) و (المضمون)

فماذا بعدُ ؟ اين سننطلق ؟ وما هي الخطوة التالية ؟ انظر الى (المخطط)

الفصل الثالث	الفصل الثاني	الفصل الاول
النهاية	الوسط	البداية
الحل	المجابهة	التمهيد
الصفحات ٩٠ ـ ١٢٠	الصفحات ٣٠ ـ ٩٠	الصفحات ١ ـ ٣٠

أ ــــــــــــــــــــ ي

ماذا ترى ؟

ترى اتجاهاً . اليس كذلك . قصتك (تندفع الى امام) من الالف الى الياء . اي من التمهيد الى الحل . تذكّر تعريف (بناء) السيناريو : «تقدم متدرج لاحداث ووقائع مرتبطة تؤدي الى حل درامي» .

هذا يعني ان قصتك (تندفع الى امام) من البداية الى النهاية . لديك عشر صفحات (عشر دقائق) لتؤسس ثلاثة اشياء لقارئك او مشاهدك :

١ ـ من هي شخصيتك الرئيسية ؟

٢ ـ ما في المقدمة الدرامية ؟ وعن اي شيء تدور قصتك ؟

٣ ـ ما هو (الوضع) الدرامي ؟ او الظروف الدرامية التي تحيط بقصتك .

ما افضل طريقة تستهل بها نصك ؟

اعرف نهاية نصك .

ما نهاية قصتك ؟ كيف تضع لها حلاً ؟ هل الشخصية الرئيسية على قيد الحياة ام متوفاة ؟ متزوجة ام مطلقة ؟ اتفلت من عملية سطو ام يلقىٰ القبض عليها ؟ اتقف على قدميها بعد الجولة الخامسة عشرة امام الملاكم ابولو كريد ام لا ؟ ما نهاية نصك ؟

كثير من الناس لا يؤمنون ان بك حاجة الى نهاية قبل ان تبدأ الكتابة . انني اسمع محاجة بعد محاجة ونقاشاً بعد نقاش ومناظرة بعد مناظرة . يقول احد طلبتي «ان شخصياتي هي التي تقرر النهاية» او ان «نهاية نصّي تنمو من قصتي» او «انا اعرف

نهاية نصي عندما اصل اليها» .

هذا هراء ...

هذه النهايات لا تنجح عادة وهي ليست مؤثرة . انها ضعيفة في الاعم الاغلب ضعيفة ، متكلفة وفاترة اكثر منها ساخنة انفعالية . تأمل في نهايات «حرب النجوم» و «السماء بوسعها الانتظار» او «ايام النسر الثلاثة» ، انها نهايات متينة محبوكة النتيجة وذات حل محدد .

النهاية هي اول شيء ينبغي ان تعرفه قبل ان تبدأ الكتابة .

لماذا ؟

الامر واضح ما ان تبدأ التفكير فيها . قصتك تندفع الى امام دائماً ، تسلك طريقاً ، او اتجاهاً او خطاً يتطور من البداية وحتى النهاية ، و (الاتجاه) هو (خط التطور) ، (الطريق الذي يكمن فيه شيء)

اعرف نهاية نصك .

لا يتوجب عليك ان تعرف تفاصيل محددة ، انما عليك ان تعرف (ماذا يحدث) انني استخدم مثالاً من حياتي الخاصة . لتوضيح هذا :

كانت ثمة لحظة في حياتي لم اعرف فيها ما كنت اريد ان افعل او ان اكون . تخرجت في المدرسة الثانوية ، وكانت امي قد وافتها المنية في ذلك الحين ، وكان ابي قد سبقها بسنوات ، ولذلك لم ارد ان امتهن عملاً معيناً او ان التحق بكلية ما . لم اكن اعرف ماذا اريد ، فقررت التجوال في البلاد . شقيقي الاكبر كان يدرس في كلية الطب في سانت لويس آنذاك ، كنت اعرف ان بامكاني المكوث عنده او زيارة اصدقاء في كلورادو او نيويورك . ولذلك فقد قدت سيارتي ذات صباح ووليت وجهي شرقاً نحو الطريق السريع (٦٦) .

لم اكن اعرف ابداً اين كنت ذاهباً حتى وصلت هناك . لقد اعجبتني تلك الطريقة عشت اوقاتاً سعيدة واخرى عصيبة ، واحببت ذلك كله ، كنت كالسحابة التي تسوقها الرياح ، تجرفني بلا هدف او غاية . بقيت على هذه الحال سنتين او نحوها .

وذات يوم ، وانا اسوق سيارتي عبر صحراء اريزونا ، ادركت انني قد قطعت الطريق نفسه من قبل . كان كل شيء على حاله ولكنه يختلف . كان الجبل نفسه في تلكم

الصحراء القاحلة ، ولكن كان ذلك قبل سنوات . لم اكن ، في الواقع ، اقصد وجهة محددة . قضيت سنتين من اجل ان اجعل ذهني صافياً ، فم زلت بلا غاية او قصد او هدف او جهة ، كنت بلا اتجاه . وفجأة رأيت مستقبلي . كان في مكان ما .

بدأت اعي انقضاء الزمن . وادركت انه كان يتوجب عليّ ان «افعل» شيئاً . فكففت عن التجوال وعدت الى الدراسة . سأحصل على شهادة بعد اربع سنوات في الاقل . بيد ان طريقتي تلك لم ولن تنفع ابداً .

عندما تنوي القيام برحلة (فانك تذهب الى مكان معين) وتقصد وجهة معينة . فاذا كنت ذاهبا الى سان فرانسيسكو فهي وجهتي . اما كيف اصل الى هناك فهذه مسألة إختيار . استطيع ان استقل طائرة او اقود سيارة او استقل حافلة او اركب دراجة بخارية كانت او هوائية او ان اعدو او استقل سيارة بالمجان او حتى امشي على قدمي ان طريقة الوصول الى هناك امر متروك لي وحدي .

المبدأ نفسه ينطبق على السيناريو. ما نهاية نصك؟ كيف تضع لقصتك حلاً؟

الافلام الجيدة لها حل دائماً على هذا النحو او ذاك . فكر في ذلك .

ما نهاية الافلام التالية : «حوارات قريبة من النوع الثالث» ، «بوني وكلايد» ، «امرأة غير متزوجة» ، «النهر الاحمر» ، «البحث عن السيد غودبار» ، «حمى ليلة السبت» ، «ايام النسر الثلاثة» ، «أليس لم تعد تقطن هنا» ، «بودج كاسيدي وصاندنس كيد» ، «كنزسيرا مادرا» ، «كازابلانكا» ، «آني هول» ، «وداعاً ايتها الفتاة» ، «العودة الى الوطن» ، «الفك المفترس» ، «السماء بوسعها الانتظار» ؟

عندما تشاهد فيلماً مصنوعاً على نحو جيد ستجد نهاية متينة ومعلنة مباشرة ، وستجد لها حلاً محدداً .

ايام النهايات الغامضة ولت وانقضت . ذهبت مع سنوات الستينات . واليوم يريد المشاهد حلاً واضحاً . هل تتآلف شخصياتك بعضها مع بعض ؟ هل علاقتها ناجحة ام لا :

هل يتحطم «نجم الموت» ؟ وهل فاز في السباق ام خسر ؟

ما نهاية نصك ؟

عندما اقول نهاية فانني اعني الحل . كيف تضع حلاً لقصتك ؟ «الحي الصيني» مثال جيد على ذلك . كانت له ثلاث مسودات سيناريو ، ثلاث نهايات مختلفة وحلان

مختلفان .

المسودة الاولى من «الحي الصيني» اكثر رومانسية من المسودتين الاخـريين .

استهل جاك غيتس القصة وانهاها بالسرد الصوتي(*) كما فعل رايمون جاندلر في معظم قصصه . عندما تدخل ايفلين مولري حياة جاك غيتس فانه يكون قد تعلق بأمرأة من طبقة مختلفة ، امرأة اثرية ، مثقفة وجميلة وهو غارق في حبها تماماً . وحين توشك القصة على نهايتها تعرف ايفلين ان اباها نواكروس(*) (جـون هيوستن) حـاول ان يستأجر غيتس ليعثر على ابنته ـ اختها ، وتدرك انه لن يتوصل الى العثور على الفتاة ، فتقرر قتل ابيها . وتراه الحل الوحيد . تتصل بأبيها بنواكروس هاتفياً وتطلب منه ان يلتقيها في بقعة مهجورة من الساحل قرب سان بيدرو(*) عندما وصل كروس الى المكان كان المطر ينهمر غزيراً ، وهو اذ يسير في الطريق الترابي للقاء ابنته تضغط بقوة على دواسة البنزين وتحـاول ان تدهسه . يخلص نفسه بصعـوبة ويعـدو الى منطقة مستنقعات قريبة . تترجل ايفلين من السيـارة وهي تحمل بنـدقية في يـدها وتبـدا بملاحقته . تطلق عيارات نارية عليه . فيختبيء وراء لوحة اعلان خشبية كبيرة نقرأ عليها «طُعم طازج» تلمحه ايفلين وتطلق النار على لوحة الاعلان مرة ثانية وثـالثة . يمتزج الدم بالمطر المتساقط ويسقط نواكروس على ظهره ميتاً .

وما هي الا لحظات قصيرة حتى يصل غيتس والملازم ايسكويار الى المكان . بعدها ينتقل بنا المشـهد الى لقطات متنوعة للوس انجلوس الحديثة ووادي سان فيرناندو . يخبرنا غيتس ، بصوت الراوي ان ايفلين مولـري قضت اربع سنـوات في السجن لارتكابها جريمة قتل ابيها ، الذي افلح في ان يعثر على ابنته ـ اختها ـ ويعيدها الى المكسيك سالمة ، وإن مشروع الارض الذي خطط له نواكروس على نحو ذكي يدر ربحاً قدره ثلاثمائة مليون دولار تقريباً ، حل المسودة الاولى هو سيادة العدالة والنظام . ينال نواكروس ما يستحقه وتكون فضيحة البحيرة السبب في وجود لوس انجلوس كما هي عليه اليوم .

---

* والمقصود به صوت الراوي ـ المترجم ـ

* الاسم نوا Noah يقابله في العربية اسم نوح ـ المترجم ـ

* سان بيدرو ، حي في لوس انجلوس يقع على ساحل المحيط الهادي ـ المترجم ـ

كانت هذه هي المسودة الاولى .

وعند هذا الحد عهد روبرت ايفانز المنتج (وهو ايضاً منتج «العراب» و«قصة حب») اخراج الفيلم الى رومان بولانسكي ، وكان لبولانسكي راية في «الحي الصيني» . فنوقشت التغييرات وادخلت في النص ، واصبحت العلاقة بين بولانسكي وتاون* متوترة ومتشنجة . فقد اختلفا على اشياء عديدة ، من بينها النهاية التي ارادها بولانسكي حيث ينجو نوا كروس من القتل . وهكذا تغيرت المسودة الثانية بشكل كبير . واصبحت اقل رومانسية من الاولى . الفعل مشذب ومحكم ، وبؤرة الحل تغيرت كلياً . فكانت المسودة الثانية اقرب الى المسودة الاخيرة .

ينجو نوا كروس من القتل ومن تهمة الكسب غير المشروع وغشيان المحرمات ، وتصبح ايفلين مولري الضحية البريئة التي دفعت ثمن جريمة ابيها . ان وجهة نظر تاون في «الحي الصيني» . هي ان من يرتكب انواعاً معينة من الجرائم ، كجرائم القتل والسرقة والاغتصاب وحرق المباني يعاقب بالسجن ، ولكن من يرتكب جرائم بحق المجتمع لا يجزى الا الاحسان ، حيث تسمى الشوارع باسمه او تعلق كلمات المديح امام بلدية المدينة . وما وجود لوس انجلوس الأمرده الى فضيحة البحيرة بـ «اغتصاب وادي اوينز» وهذه هي خلفية الفيلم .

ان نهاية المسودة الثانية تجعل غيتس يخطط للقاء ايفلين مولري في الحي الصيني ، لقد رتب لها امر رحيلها الى المكسيك بصحبة كيرلي (بيرت يونغ) ، وهو الرجل الذي ظهر في المشهد الاستهلالي ، وان تنتظرها ابنتها (اختها) في زورق . لقد اكتشف غيتس ان كروس هو الذي وقف وراء جرائم القتل وفضيحة البحيرة ، وعندما يوجه هذه التهمة الى كروس يوثقه الاخير ويقتاده الى الحي الصيني . وعندما يصل الاثنان يحاول كروس ان يحتجز ايفلين ، لكن غيتس ينجح في الافلات من الرجل الكهل وتهرع ايفلين الى سيارتها فيمنعها ايسكوبار . فيقوم غيتس بحركة مفاجئة ويندفع الى الشرطي وخلال الشجار تفر ايفلين فتطلق عليها عيارات نارية فتصاب في رأسها وتلقى حتفها .

نرى في المشهد الاخير نوا كروس وهو يبكي فوق جثة ايفلين كما نرى غيتس ، الذي

---

* تاون هو كاتب السيناريو ـ المترجم ـ

روّعه المنظر ، وهو يخبر « ايسكوبار بأن كروس هو « المسؤول » عن كل ما حدث . عُدلت نهاية المسودة الثالثة لتتلاءم مع وجهة نظر تاون ، ولكن الحل بقي كما هو في المسودة الثانية . يقتاد غيتس الى الحي الصيني غير ان ايسكوبار كان هناك قبله فيعتقل المخبر الخاص ليحتفظ به دليلاً ويضع القيد في يديه . وعندما تصل ايفلين مع ابنتها ـ اختها يقترب كروس من الفتاة الشابة . فتطلب منه ايفلين ان يبتعد عنها وعندما يصر تشهر مسدساً وتطلق النار عليه وتصيب ذراعه ثم تقود سيارتها وتهم بـالهرب . فيطلق الشرطي لوج النار فيقتل ايفلين باصابة في عينها (جعل سوفوكليس اوديب يفقأ عينيه يكتشف انه زنى بأمه .)

فيحيط كروس وقد اذهله موت ايفلين ابنته ـ حفيدته بذراعه ليحميها ويدفعها بقوة الى بقعة مظلمة .

يتخلص نوا كروس من كل شيء ، من جريمة القتل وفضيحة البحيرة والفتـاة . غيتس يخبر كيرلي في المشهد الاستهلالي «عليك ان تكون غنياً لتقتل احداً ، اي احد ، وتنجو بجلدك» .

(الحل) يجب ان يكون واضحاً في ذهنك قبل ان تكتب كلمة واحدة ، انه (السياق) وهو الذي (يضع) النهاية في مكانها .

المبدأ نفسه ينطبق على وصفة الطعام . عندما تطبخ وجبة لا ترمي الاشياء كلها في الوعاء مرة واحدة لترى ماذا طبخت . انت تعرف ما ستطبخه قبل ان تدخل المطبخ ، كل ما عليك ان تفعله هو ان تطبخ الطعام !

قصتك مثل رحلة . النهاية هي الوجهة . وكلاهما مرتبطان بعضهما ببعض . لقد لخص كات ستيفنس هذه المقولة في اغنية «الجلوس» :

الحياة مثل متاهة الابواب
تفتح من الجهة التي تقف عندها
واصل الدفع بقوة ، يابني ، جرب قدر ما تستطيع .
فقد تنتهي من حيث بدأت

يقول الصينيون : « أطول رحلة تبدأ بخطوة» . وفي كثير من الانظمة الفلسفية ترتبط «النهايات والبدايات» : كما في مفهوم الـ «ين يانغ» دائرتان متحدتا المركز ، مرتبطتان بعضهما ببعض ، متوحدتان الى الابد ومتعارضتان الى الابد .

ترتبط النهايات بالبدايات ،ويمكن تطبيق المبدأ نفسه في السيناريو .«روكي» حالة تفيدنا هنا -يبدأ الفيلم بروكي يلاكم خصمه وينتهي الفيلم وهو يلاكم ابولو كريد للفوز ببطولة العالم بالوزن الثقيل .

هذا في الفيلم . اما في الحياة فنهاية شيء هي بداية شيء آخر . فاذا كنت اعزب وتزوجت فانت تنهي شوطاً من الحياة لتبدأ شوطاً آخر . واذا كنت متزوجاً وطلقت أو انفصلت أو اصبحت ارملاً فان المبدأ نفسه يبقى صحيحاً : انت تنتقل من العيش مع انسانة الى العيش وحدك . النهاية هي البداية دائماً . والبداية هي النهاية في واقع الحال . الكل مرتبط بعضه ببعض كما هي الحياة .

اذا كان بوسعك ان تجد طريقة لتوضيح هذا فتلك حسنة من حسناتك . ان فيلم «قطار شوغرلاند السريع» ، الذي كتب نصه هال بار وود وماثيو روبنز ، قد فعل ذلك جيداً . يبدأ الفيلم في تقاطع طرق ذات ممرين . يتوقف الباص . تترجل منه غولدي هون ، تسير في الشارع في اثناء ما يبدأ عنوان الفيلم (التايتل) .

تستمر القصة . تلتقي زوجها خارج السجن ليختطفا ابنهما من ابويه بالتبني ، يأخذان معهما احد الحراس رهينة فيهربان بعد ان تتعقبهما الشرطة . واخيراً يلقى الزوج مصرعه . (بداية ووسط ونهاية - اليس كذلك ؟)

لقطة عامة تنهي الفيلم . تتحرك الكاميرا افقياً ويظهر في اللقطة الاخيرة تقاطع طرق في شارع ذي ممرين . طريق خالية في بداية الفيلم وطريق خالية في نهاية الفيلم .

يبدأ فيلم «المحتال» عندما يصل بول نيومن الى قاعة المراهنات مع منيسوت فاتس ، وينتهي الفيلم بمغادرة بول نيومن قاعة المراهنات بعد ان ربح الشوط . النفي الذاتي الذي يفرضه عالم المراهنات . يبدأ الفيلم بلعبة مراهنات وينتهي بلعبة مراهنات .

في «ايام النسر الثلاثة» تعبّر الجملة الاولى التي يقولها روبرت ريدفورد عن المقدمة الدرامية للفيلم كله . والجملة هي : «هل في جعبتك شيء لي يا دكتور لاب ؟» الاجابة على هذا السؤال لاتعني الاّ قتل عدة اشخاص بـوحشية ، وكـاد ريدفـورد نفسه يلقى مصرعه . لقد اكتشف ان هناك خلية سرية داخل خليته ، ولم يكن يعرف ذلك حتى نهاية الفيلم . ان اكتشافه هو المفتاح النهائي الذي اعطى للفيلم حلاً .

ان نهاية «ايام النسر الثلاثة» ، للورنيز سيمبل الابن وديفيد رايفيل المأخوذ عن رواية «ايام النسر الستة» لجيمز غرادي ،مثال جيد على حل القصة . و«آبلي» الذي اخرجه

سدني بولاك فيلم مثير سريع الايقاع ، جيد البنـاء ، وقد نجـح على كـل الاصعدة فالتمثيل رائع ، والتصوير مؤثر ، والمونتاج محكم وموجز . ليس هناك «ترهـل» في الفيلم . ان هذا الفيلم واحد من مواضيعي التدريسية المفضلة وهو يناسب (المخطط) تماماً .

في نهاية الفيلم ، يتعقب روبرت ريدفورد ليونيل اتوود الشخص الغامض والموظف الكبير في CIA ولكن ريدفورد لايعرف (من) هو اتوود وما هي صلته ، ان كانت هناك صلة ، بالذين ارتكبت بحقهم جرائم قتل ، في «مشـهد الحل» يتوصل ريدفورد الى ان اتوود هو الذي اصدر اوامر القتل ، فهو مسؤول عن تشكيل خلية سرية لـ CIA داخل CIA بسبب «حقول النفط» العالمية . وهذا ما ادى الى ظهور ماكس فون سيدو ، القاتل الاجير للوكالة السرية ، الذي يقتل اتوود على نحو مفـاجيء . انه يعـود الى خدمـة «الوكالة» ،CIA . يتنفس ريدفورد الصعداء . انه حي يرزق . ويذكره فـون سيدو «الآن في الاقل» .

ليس هناك نهايات سائبة ، لكل شيء حل درامي ، من حيث الفعل والشخصية ، لقد اعطيت اجابات لكل الاسئلة . القصة متكاملة .

اضاف صانعو الفيلم مشهداً «اضافياً» في النهـاية . روبـرت ريدفـورد وكليف روبرتسن يقفان امام مبنى مجلة «نيويورك تايمز» . يقول ريدفورد انه اذا وقع مكروه لـه فان القصـة مودعـة لدى «نيـويورك تـايمز .» يسـأله روبـرتسن : «ولكن هل سينشرونها ؟»

انه سؤال وجيه

تلاشي الصورة تدريجياً . النهاية .

«المشهد الاضافي» ليس حلاً للفيلم . انه يقدم ببساطة وجهة نظر درامية . يقول الفيلم : «انها حكومتنا ، ونحن الشعب لنا الحق في ان نعرف ماذا يجري وراء كواليس الحكومة» .

علينا ان نتمرن على ذلك .

نهايات وبدايات . وجهان لعملة واحدة .

اختر نهاية نصك بعناية وابن عليها ومسرِّحها ، فان استطعت ان تعقد صلة بين بدايتك ونهايتك ، فان هذه الصلة تضيف لمسة سينمائية . جميلة . ابدأ بمشهد في

النهر وانته بمشهد في البحر : من الماء الى الماء ، او من طريق الى طريق ، من شروق الى غروب . سترى انك تقدر عليه حيناً ولا تقدر عليه حيناً اخر . انظر ان كانت هذه الطريقة ناجحة اولا . استخدمها او اصرف النظر عنها .

عندما تعرف نهايتك فبوسعك ان تختار بدايتك على نحو فاعل . ما بداية نصك ؟ كيف يبدأ ؟ ماذا تكتب بعد الانتقال من صورة الى اخرى ؟

اذا كنت قد قررت نهايتك فباستطاعتك ان تختار حادثاً او حدثاً يقودك الى النهاية . قد تكشف عن الشخصية الرئيسية في اثناء الكتابة ، في دورها ، وحدها أو مع غيرها ، اما لقضاء عمل أو متعة . ماذا يحدث في مشهد الفيلم الاول ؟ اين تقع احداثه ؟

هناك طرق عدة للبدء بالسيناريو. قد «تشد» المشاهدين بتتابع فعل مثير بصرياً ، كما في فيلم «حرب النجوم» . أو قد تخلق مقدمة شخصية مثيرة كما فعل روبرت تاون في فيلم «شامبو» : غرفة نوم مظلمة ، تأوهات وصيحات استمتاعية ، يرن جرس الهاتف ، يتعالى رنينه يتواصل الرنين ، يعكر الصفو .

انها امرأة اخرى تتصل بوارن بيتي ، المضطجع مع لي جرانت على السرير . انها مقدمة تبين لنا كل ما نحتاج الى معرفته عن هذه الشخصية .

شكسبير استاذ البدايات . فاما ان يبتدىء بتتابع (حدث) ، كالشبح الذي يمشي على الشرفة في «هاملت» او الساحرات كما في «ماكبث» ، او ان يستخدم مشهداً يكشف شيئاً عن الشخصية : ريتشارد الثالث محدودب الظهر منتحباً في «شتاء سخطنا» ، الملك لير يريد معرفة مدى حب بناته له وهل هو من اجل المال . وقبل ان تبدأ «روميو وجوليت» تظهر الجوقة ، وهي تقرع الطبول طلباً للصمت ، وتلخص قصة «عاشقين تقاطع نجماهما»(*) .

عرف شكسبير جمهوره : السوقة تقف عند حافة مقدمة المسرح ، الفقراء والمعدمون يحتسون الخمرة بلا حساب ويتحدثون صاخبين الى الممثلين ان لم يرق لهم الفعل على خشبة المسرح . كان على شكسبير ان «يشد» اهتمامهم ويركزه على الفعل .

● Star-Crossed Lovers اي العشاق المتقاطعي النجم . ساد اعتقاد في انكلترا ، وفي فترة شكسبير على وجه التحديد ، ان لكل عاشق او عاشقة نجم في السماء . فاذا التقى النجمان تكلل حبهما بالنجاح وان تقاطعا كتب لحبهما الموت بطريقة من الطرق . وكان هذا مصير روميو وحبيبته جولييت .
ـ المترجم ـ

قد تكون البداية فاعلة ومثيرة بصرياً ، تشد الجمهور اوّل وهلة ، نوع اخـر من البداية هو تفسيري ، بطيء الحركة في تأسيس الشخصية والوضع .

قصتك تقرر نمط البداية التي تختار

يبدأ فيلم «رجال الرئيس كلهم» بمفاجأة «ووترغيت» ، انها تتابع متوتر ومثير . «حوارات قريبة من النوع الثالث» يبدأ بتتابع دينامي غامض لاننـا لانعرف مـاذا يجري ، «جوليا» مزاجية، مستجيبة ، تضع جرح الشخصية في شواطىء الذاكرة . «امرأة غير متزوجة» يبدأ بمحاججة ليكشف حياة امرأة «غير متزوجة» جل كلا يبورغ .

اختر بدايتك جيداً . لديك عشر صفحات لتشد القارىء او المشاهد . اذا بدأت بتتابع فعل كما في «روكي» فاجعله اقل من ثماني صفحات وابن قصتك بعد ذلك .

أين تضع اسماء صانعي الفيلم في الشريط والقرار للفيلم(*) وليس للكـاتب . ان تحديد موضع الاسماء هو آخر خطوة في الفيلم ، وهو قرار مونتير الفيلم ومخرجه . وسواء أكان مونتاج الاسماء متحركاً أم متسلسلاً ام بطاقاتٍ بيضاء توضع على خلفية سوداء فهذا ليس قرارك . قد تكتب بداية الاسماء أو نهايتها اذا اردت . هذا كل ما في الامر . اكتب السيناريو ولا تقلق بشأن ترتيب وضع الاسماء في بداية الشريط .

الصفحات العشر الأوّل

الصفحات العشر الأولَ من السيناريو هي الاكثر حسماً على نحو مؤكد . في هذه الصفحات سيعرف القارىء ان كانت قصتك ناجحة اولا ، محكمة البناء اولا . هذه مهمة القارىء .

وبوصفي رئيس قسم القصة في سينموبيل ، كان هناك دائماً سبعون نصاً تنتظر قراءتي . ركام النصوص فوق مكتبي لم يكن اقّل من هذا الاّ ماندر وما ان اتوقف عن القراءة حتى يعلو هذا الركام من النصوص التي يبعثها وكلاء ومنتجون ومخرجون وممثلون وستوديوهات . ولما كنت قد قرأت الكثير من السيناريوهات المملة والهزيلة فبوسعي ان اتبين منذ الصفحات العشر الأوّل ان كان النص مكتوباً على نحو صحيح . اقرأ للكاتب ثلاثين صفحة من مقدمة القصة فاذا تبينّت انه لم يكتبها كما ينبغي فانني اتناول النص التالي من فوق الركام لاقرؤه . ولم يكن لدي متسع من الوقت لأضيعه في

* المقصود بالفيلم هنا المونتير كما ستتبين فيما بعد ـ المترجم ـ

قراءة نصوص لاتنفع . فقد كنت اقرأ ثلاثة نصوص في اليوم الواحد . ولم يكن لدي وقت «اتمنى» فيه للكاتب النجاح في النص ، فهو اما يبني قصته اولم يبنها . وفي الحالة الاخيرة أرمي النص في سلة مهملات كبيرة تقوم بمهمة «اعادة النص الى صاحبه» . هكذا يكون العمل .

لا احد يبيع نصاً في هوليوود بدون مساعدة قارئ«(*) في هوليوود ، لااحد يقرأ» ، المنتجون لايقرؤون ، قرّاء يقرؤون . هناك نظام ترشيح معقد للسيناريوهات في هذه المدينة . الكل يقول انه سيقرأ نصك في عطلة نهاية الاسبوع ، وهذا يعني انه سيعطيه الى شخص آخر ليقرؤه في الاسابيع القادمة ، يعطيه الى قارئ ، الى سكرتيرة ، الى موظفة استعلامات ، الى زوجة ، الى صديقة ، الى مساعد .. واذا قال «القارئ» انه قد «أُعجب» بالسيناريو فانه حصل على هذا الرأي من آخر او انه امعن النظر في الصفحات العشر الأُوَل فقط. عشر صفحات تامة وكاملة .

لك عشر صفحات لتشد قارئك . فما انت فاعل بها ؟

انني أوصي كل طالب يدرس السيناريو ان عليه ان يشاهد ما امكنه من الافلام فلمين اسبوعياً في الاقل وفي صالة سينما . واذا لم يستطيع ان يدفع ثمن التذكرة ففيلماً واحداً في صالة سينما وفيلماً آخر في التلفزيون .

من المهم ان تشاهد افلاماً . كل انواع الافلام ، الجيدة والرديئة ، الاجنبية والقديمة والجديدة . كل فيلم تراه يصبح تجربة تتوخى منه فائدة ، فاذا درست الفيلم فسوف يولد لديك وعياً موسعاً بالسيناريو . يجب ان يعرض الفيلم في جلسة عمل . تحدث عنه ، ناقشه وتأكد من انه يناسب المخطط اولا .

عندما تؤم صالة سينما ، مثلاً ، تحتاج من الوقت لتتخذ قراراً فيما اذا كان الفيلم قد اعجبك اولم يعجبك ؟ وبعد ان تطفأ الاضواء ويبدأ عرض الفيلم ، كم من الوقت ستحتاج لتتخذ قراراً ، عن وعي اوبلا وعي ، فيما اذا كان الفيلم يستحق ثمن تذكرة الدخول ؟

اتخذ هذا القرار ، سواء أكنت على وعي به ام لم تكن .

انت تعرف الاجابة مسبقاً .

---

* المقصود بالقارئ هنا الذي يعطي قراراً بشأن اهلية النص او عدمها . — المترجم —

عشر دقائق : في العشر دقائق الاوَل ستتخذ قراراً بالنسبة الى الفيلم الذي تشاهده . دفق ذلك . في المرة الثانية التي تؤم فيها صالة السينما لاحظ كم من الوقت يستغرقك لتقرر ان كان الفيلم قد اعجبك اولا . انظر الى ساعتك .

عشر دقائق هي عشر صفحات . ان قارئك او مشاهدك اما ان يكون منحازاً اليك أولا . وما سيؤثر في رد فعل القارىء او المشاهد هو كيف تبني أو تركب بداية نصك . لك عشر دقائق لتؤسس ثلاثة اشياء : ١ ـ من هي شخصيتك الرئيسية ؟ ٢ ـ ما هي المقدمة الدرامية ، وعن اي شيء تدور قصتك ؟ ٣ ـ ما هو (الوضع) الدرامي لنصك ، او الظروف الدرامية التي تحيط قصتك ؟

«المواطن كين» يوضح هذا على نحو متقن ، يبدأ الفيلم بشارلز فوستر كين (اورسن ويلز) وهو يحتضر وحده في قصره الكبير زانادو . انه يحمل في يده مثقلة اوراق مصنوعة على شكل دمية . تسقط من يده وتتدحرج على الارض . تتباطأ الكاميرا على المثقلة ـ الدمية لترينا صبياً ومزلجة . ونسمع كلمات كين المحتضر : «روزباد .. روزباد»

(من) هو روزباد ؟ وماذا (يعمل) ؟ الاجابة هي موضوع الفيلم . قد يسمى الفيلم «قصة بوليسية عاطفية» . حيث يكشف محرر صحفي حياة شارلز فوستر كين يُحاول ان يجد معنى «روزباد» ومغزاه .

آخر لقطة في الفيلم تظهر مزلجة تحترق في محرقة كبيرة ، وحين تلتهمها النيران نرى كلمة «روزباد» تبدو للعيان ، انها ترمز الى طفولة ضائعة تخلى عنها شارلز فوستر كين ليصبح ما هو عليه .

لديك عشر صفحات لـ (تشد) قارئك وثلاثون صفحة لتحكم قصتك . النهايات والبدايات ضرورية لسيناريو محكم البناء . ما هي افضل طريقة تبدأ بها نصك ؟ اعرف نهاية نصك .

★★★

تمرين : قرر نهاية نصك ، ثم خطط بدايتك . القاعدة الاساسية للبداية هي : هل تنجح ؟ أتشد قارئك سينمائياً ؟ هل تؤسس الشخصية الرئيسية ؟ أتقرر المقدمة الدرامية ؟ اتبني الوضع الدرامي ؟ اتخلق مشكلة على الشخصية ان تجابهها وتذللها ؟ هل تقرر حاجة الشخصية ؟

الفصل السابع

التمهيد The Setup

اهمية الصفحات العشر الاول «الحي الصيني»

الكل مرتبط في السيناريو ، لذا يصبح من الضروري ان تعرض مكونات قصتك منذ البداية . عندك عشر صفحات لتشد قارئك اولتلقي اليه الطُعم لذا ينبغي عليك ان تمهد لقصتك منذ البداية .

هذا يعني ان الصفحة الاولى هي الكلمة الاولى . يجب ان يعرف القارىء ماذا يجري بادىء ذي بدء . لاجدوى من الحيل والتلاعب . عليك ان تمهد لمعلومات قصتك بطريقة بصرية . يجب ان يعرف القارىء (من) هي الشخصية الرئيسية ؟ (ما) هي المقدمة الدرامية ، وعن اي شيء تدور ؟ ما الوضع الدرامي او الظروف التي تحيط الفعل ؟

هذه العناصر الثلاثة ينبغي ان تعرض في الصفحات العشر الأول؟ او في اعقاب تتابع فعل كما في بداية فيلم «قراصنة السفينة المفقودة». Raiders of The Lost «Ark

كنت اشير على طلبتي في دروسي التطبيقية وحلقاتي الدراسية بان عليهم انْ يفهموا الصفحات العشر الأول من نصهم بوصفها (وحدة) او (قالباً) للفعل الدرامي . انها الوحدة التي تمهد لما بعدها . وعليه يجب ان تخطط وتنفذ وفق فاعلية وقيمة درامية متماسكة وجيدة .

ليس هناك افضل ايضاح من سيناريو «الحي الصيني» لروبرت تاون . وتـاون استاذ في التمهيد لقصته وشخوصه . نصه نسيج من المهارة والدقة[1] ، فهو مبني طبقة فوق طبقة . وكنت كلما اكثرت من قراءة نصه ازددت ادراكاً بانه نصّ جيد حقاً .

«الحي الصيني»، عندي ، افضل سيناريو امريكي كتب في السبعينات . انه ليس

بأفضل من «الغّراب» او «الرؤيا الآن» او «كلهم رجال الرئيس» او «حوارات قريبة من النوع الثالث»، ولكن بسبب خبرتي في القراءة اجد ان قصة «الحي الصيني» وحركته البصرية وانتقالاته وخلفيته القصصية وطاقته التعبيرية الكامنة ، Subtext محبوكة بصورة جيدة بحيث تخلق وحدة درامية متماسكة للقصة التي تروى بالصور .

أول مرة شاهدت فيها الفيلم اصبت بالضجر والتعب ، وفي اثنـاء عرض الفيلم غلبني النعاس ، بدا لي فيلماً باهتاً ومتباطئاً . شاهدته مرة ثانية فوجدته فيلماً جيداً ولكن ليس فيه ما يذهل . بعد حين قرأت السيناريو في احدى الحصص في كلية شيروود اوكس . فسلب لبي . كل شيء فيه متكامل : رسم الشخصية واسلوب الكتابة والحركة وتدفق القصة .

بعدها تلقيت دعوة من وزارة الثقافة الهولندية ومن (صنـاعة الفيلم البلجيكي) لتدريس السيناريو في حلقة دراسية في بروكسل ، حملت معي نسخة من سينـاريو «الحي الصيني» لاستخدمه مثالاً في التدريس . انضم الى الحلقة الدراسية محترفون سينمائيون وطلاب من بلجيكا وفرنسا وهولندة وانكلترا . شاهدنا الفيلم معاً ، وقرأنا النص وحللناه من حيث بناء القصة . كانت تجربة تعلمّ عميقـة . ظننت انني كنت اعرف النص جيداً لكنني ادركتُ انني اكاد لا اعرفه . ما جعل النص متكامـلاً هو نجاحه في (كل) المستويات ـ القصة والبناء ورسم الشخصية والبصريات ـ وفوق ذلك فان كل ما تحتاج الى معرفته قد مهد له «السيناريست» في الصفحات العشر الاول ، فهي (وحدة) أو (قالب) الفعل الدرامي .

يدور «الحي الصيني» حول مخبر خاص تستأجره زوجة رجل ذي منزلة مرموقة من أجل الفتاة التي لها علاقة بزوجها ، وفي اثناء مهمته يتورط المخبر في جرائم قتل كثيرة ويكشف فضيحة البحيرة الكبرى .

الصفحات العشر الأول مهدت للسيناريو كله وفي ما يلي الصفحات العشر الاول لـ «الحي الصيني» كما وردت في السيناريو . اقرأ السيناريو بامعان ، لاحظ كيف مهد تاون لـ (شخصيته الرئيسية) وكيف عـرض المقدمـة الدراميـة وكشف الوضـع الدرامي :

(ملاحظة : كل الاسئلة بشأن شكل السيناريو ستناقش في الفصل الثاني عشر) .

(صفحة ١من السيناريو)

الحي الصيني

كتبه : روبرت تاون

تلاشي اللقطة تدريجياً .

صورة فوتغرافية تملأ الشاشة كلها

صورة مضببة ولكن العين لاتخطئها ، لرجل وامراة في فراش . تهتز الصـورة . صوت رجـل يئن مرارة . الصـورة تنقلب وتظهر اخـرى مفضوحة اكثر . ثم صورة اخرى واخرى . ومزيد من الأنين .

صورة كيرلي

(يصرخ)

اه .لا

مشهد داخلي .مكتب غيتس

يضع كيرلي الصور على مكتب غيتس . يقف كيرلي ضخماً ازاء غيتس ويتصبب عرقاً وهو يرتدي ملابس عمله . تنفسه يزداد صعوبة . قطرة عـرق ترتطم عـلى الحافـة الامامية اللماعة من مكتب غيتس .

يلاحظها غيتس . مروحة تطن فوقهما . يرمقها غيتس بنظرة . يبدو هادئاً ونشطاً ببدلته الكتانية البيضاء على الرغم من حرارة الجو . لم يرفع بصره عن كيرلي ابداً . يشعل سيكارة بمقدحة ذات نتوء معدني موضوعة على مكتبه .

كيرلي ، وهو يبكي مرة اخرى ، يستدير ويضرب الحائط بقبضته ، يـركل سلـة المهملات ما استطاع من قوة . يبدا البكاء ثانية ،يبتعد عن الحائط حيث تركت قبضته انبعاجاً واضحاً ، وتأثير الضربة جعل صور النجوم التي تحمل تـواقيعهم تميل في موضعها . يتحرك كيرلي في مكانه نحو ستائر النافذة ويغوص حتى ركبتيه . انه يبكي بكاء مراً . ان فيه وجعاً يجعل اسنانه تكز على الستارة

غيتس لايتحرك من كرسيه .

غيتس

حسناً . هذا يكفي . ليس بوسعك ان تاكل الستائر

الفلورنسية يا كيرلي . لقد وضعتها يوم الاربعاء

كيرلي يستجيب ببطء ، ينهض على قدميه باكياً يتجه غيتس الى مكتبه ويتناول كأساً صغيراً ، يختار بلا تردد قنينة شراب بوربون رخيصة الثمن من بين قناني الويسكي غالية الثمن . يصب غيتس جرعة كبيرة . يدفع الكأس عبر منضدته الى كيرلي .

(صفحة ٢)

غيتس

هدِّئ من روعك

يحدق كيرلي بالكأس بغباء . يلتقطه ويصب ما فيه . يغوص في كرسيه قبالة غيتس ، ثم يشرع بالبكاء صامتاً .

كيرلي

(يحتسي الشراب ، يهدأ قليلاً)

انها ليست بذي نفع

غيتس

ما بوسعي ان اقول لك يا صغيري ؟ انت على حق

عندما تكون على حق ، فانت محق ومحق

كيرلي

يجدر بنا الا نفكر بالامر

غيتس يترك القنينة عند كيرلي

غيتس

إنت محق تماماً ، لن اعير للامر تفكيراً

كيرلي

(يصب لنفسه كأساً)

أتعلم ، انك على حق ياسيد غيتس ؟

اعرف انها مهمتك ، ولكنك على حق

غيتس

(يتكيء الى الخلف ، يتنفس بصعوبة)

شكراً يا كيرلي ، سمنّي جيك

كيرلي

شكراً لك . أتعلم يا جيك ؟

غيتس

ماذا يا كَيرلي؟

كيرلي

اعتقد انني ساقتلها

(صفحة ٢)

مشهد داخلي . مكتب دوني ووالش

يبدو اقل فخامة من مكتب غيتس . امرأة انيقة ذات شعر اسود . تجلس منفعلة الى منضدتها وهي تعبث ببرقع مثبت على قبعتها الصغيرة

المرأة

كنت آمل ان السيد غيتس قد اطلع على ذلك شخصياً .

والش

(كمن يهدىء زوجة فقيد)

اذا سمحت لنا باكمال استجوابنا الاولي .

عندها سيكون حراً

ثمة (صوت انين آخر) آت من مكتب غيتس . آنين جعل زجاج النافذة يرتج .

المرأة تزداد انفعالاً

مشهد داخلي . مكتب غيتس . غيتس وكيرلي .

يقف كل من غيتس وكيرلي بمواجهة المكتب : يحدق غيتس متأملاً

الشخص الضخم الذي يتنفس عميقاً من فوقه . يتناول غيتس منديلاً ويمسح اثر قطرة العرق على مكتبه .

كيرلي

(باكياً)

إنهم لايقتلون رجلاً بسبب هذا!

غيتس

اه . لايقتلون

كيرلي

ليس بسبب الزوجة . هذا هو العرف

غيتس يضرب على نحو عنيف الصور الموضوعة على المنضدة ويصيح :

سأخبرك ماهو العرف يا غبي يا ابن الفاسقة .
ينبغي ان تكون ثرياً لتقتل انساناً ، اي انسان
وتنجو من العقاب . اتعتقد انك حصلت على هذا المال ؟
اتعتقد انك حصلت على هذا الجاه ؟

(صفحة ٤)

كيرلي ينكمش الى الوراء

كيرلي

... لا ...

غيتس

انت لاتملك شروىٰ نقير . حتى انك لا تستطيع
ان تدفع أجري

يبدو هذا القول قد ازعج كيرلي

كيرلي

سأدفع الباقي في رحلتي القادمة . اصطدنا ستين طناً من سمك سكب جاك في سان بنديكت . عثرنا على سمك جباكسو ، انهم لايدفعون سعراً لسمك سكب جاك مثلما يدفعون سعراً لسمك التونا او الباكور .

غيتس

(يطمئنه وهو جالس الى مكتبه)

لاعليك . اردت ان اوضح لك شيئاً ..

مشهد داخلي . استعلامات المكتب

يوصله عبر صوفي التي يتفادىٰ نظراتها بشكل واضح . يفتح الباب حيث يمكن ان نقرأ على زجاج شبه شفاف : جي . جي . غيتس وشركاؤه ـ تحريات كتومة .

غيتس

لا اريد آخر فلس عندك

يحيط كيرلي بذراعه وتنم عنه ابتسامة عريضة

غيتس

(مستمراً)

اي نوع من الرجال تظنني ؟

كيرلي

شكراً ياسيد غيتس

غيتس

سمني جيك . تنبه لنفسك عند عودتك الى البيت يا كيرلي

يغلق الباب وراءه وتختفي ابتسامته .

(صفحة ٥)

صوفي

السيدة مولري بانتظارك عند السيد والش والسيد دوفي

غيتس يهز رأسه ، ويدخل مكتبه .

مشهد داخلي . مكتب دوفي ووالش

ينهض والش من مكانه في اثناء دخول غيتس

والش

سيدة مولري ، هلا اقدم اليك السيد غيتس ؟

غيتس يتجه نحوها ويبدي مرة ثانية ابتسامة حارة متعاطفة

غيتس

تشرفنا ياسيدة مولري

سيدة مولري

اهلاً بك سيد غيتس

غيتس

والآن ياسيدة مولري ؟ ما المشكلة ؟

تحبس انفاسها . فما تريد قوله ليس هيناً عليها

السيدة مولري

زوجي ، كما اعتقد ، له علاقة بأمرأة اخرى .

يبدو غيتس مصعوقاً على نحو هادىء . يلتفت الى شريكيه ليؤكد ما يقول

غيتس

«بأسى»

لا . أحقاً ؟

السيدة مولري

اخشى ذلك

غيتس

انا آسف

غيتس يسحب كرسياً ، يجلس الى جانب السيدة مولري ، بين دوني ووالش . دوني يطقطق اللبان في فمه .

(صفحة ٦)

يرمقه غيتس ساخطاً . دوني يكف عن مضغ اللبان

السيدة مولري

هل تتحدث على انفراد ياسيد غيتس ؟

غيتس

لا اظن ذلك يا سيدة مولري . هذان الرجلان يعملان معي انهما يقدمان لي يد العون . لا استطيع ان افعل شيئاً وحدي

السيدة مولري

من الطبيعي لا تستطيع

غيتس

والآن . ما الذي يجعلك متأكدة من انه تورط مع امرأة اخرى ؟

تتردد السيدة مولري . تبدو منفعلة من السؤال بلا وعي منها

السيدة مولري

باستطاعة الزوجة ان تعرف

يطلق غيتس زفرة

غيتس

سيدة مولري ، أتحبين زوجك ؟

السيدة مولري

(مذهولة)

طبيعي

غيتس

(متعمداً)

عودي الى منزلك اذن وانسي الامر

السيدة مولري

ولكن ..

غيتس

(يحدق نحوها متعمداً)

انا متأكد انه يحبك ايضاً . تعرفين المثل القائل «لاتوقظ الكلاب النائمة» . من الافضل لك أن لاتعرفي

(صفحة ٧)

السيدة مولري

(بقلق حقيقي)

ولكن يجب ان اعرف

حدتها صادقة . غيتس

ينظر الى شريكيه

غيتس

حسناً ، ما اسم زوجك الاول ؟

السيدة مولري

هوليس . هوليس مولري

غيتس

(يفاجأ ويبدو ذلك واضحاً عليه)

الماء والكهرباء ؟

تهز السيدة مولري رأسها بالايجاب وهي خجلة تقريباً . غيتس يرمق عرضاً ولكن عن قصد منه تفاصيل فستان السيدة مولري وحقيبتها اليدوية وحذاءها ..الخ

السيدة مولري

انه رئيس مهندسين

دوفي

(متعجباً قليلاً)

رئيس مهندسين ؟

نظرة غيتس تجيب على تساؤل دوفي . يريد غيتس ان يستجوب . تهز السيدة مولري رأسها .

غيتس

(بثقة)

هذا النوع من التحري يكلفك كثيراً ياسيدة مولري .

انه يستغرق وقتاً .

السيدة مولري

لايهمني المال يا سيد غيتس

غيتس يطلق آهة

غيتس

حسناً ، سنرى ما نستطيع ان نفعله

مشهد خارجي . قاعة البلدية . صباحاً

الجو حار

(صفحة ٨)

سكير يتمخط باصابعه في نافورة عند اسفل السلالم

غيتس ، حسن الهندام ، يجتاز السكير في طريقه الى السلالم .

مشهد داخلي . اعضاء المجلس

العمدة السابق سام باغبي يلقي خطاباً . خلفه خارطة كبيرة ذات حواش وحروف كبيرة :« سد وخزان آلتو فاليجو المقترحان»

بعض اعضاء المجلس يقرأون اوراقاً مزيفة ويتعالى همس في اثناء خطبة باغبي

باغبي

ايها السادة ، بوسعكم اليوم ان تخرجوا من القاعة ، تستديرون يمنة ، تستقلون سيارة ، وفي خمس وعشرين دقيقة تصلون الى مركب راسٍ في المحيط الهادي . يمكنكم استخدامه للسباحة والصيد ، بوسعكم ان تبحروا على متنه ،ولكن ليس بوسعكم ان تستخدموه لشرب الماء أو سقي حدائقكم ، لاتستطيعون ان ترووا منه بساتين البرتقال . تذكروا ، اننا نقطن قرب المحيط ، ولكننا نقطن ايضاً على مشارف الصحراء .

لوس انجلوس مجتمـع صحـراوي . تحت هـذا المبنى ، تحت اي شارع ، توجد صحـراء . وبلا ماء سيعلو الرمل ويغطينا وكأننا لم نكن على قيد الحياة ابداً (يتوقف ، يدع الحاضرين يستوعبون ما قاله)

لقطة كبيرة ـ غيتس

يجلس ضجراً الى جانب بعض المزارعين القذرين . يتثاءب . يبتعد عن احد اكثـر المزارعين قذارة .

باغبي (صوت تعليق من خارج الكادر)(*)

(مستمراً)

آلتو فاليجو ينقذنا من هذا ، وعليه اقترح بكل احترام ان الثمانية ملايين ونصف المليـون دولار مبلغ منـاسب تـدفعـه لابعـاد الصحـراء عن شوارعنا ، لا ان تغطيها

(صفحة ٩)

الحاضرون ـ اعضاء المجلس ، حشد من المزارعين ، رجال الاعمال ، موظفوا المدينة يستمعون باهتمام بالغ . يصفق اثنان من المزارعين . احدهم ينهرهما .

اعضاء المجلس

في اجتماع موسع

عضو مجلس

(يشكر باغبي)

ايها العمدة باغبي ...لنستمع من الاقسام مرة اخرى .

اقترح ان نتناول قضية (الماء والكهرباء)

اولاً . ليتفضل السيد مولري

رد فعل ـ غيتس

---

* ومصطلحه السينمائي V.O. اي Voice Over والكادر هو ذلك الجزء المرئي من الصورة . - المترجم -

يتطلع باهتمام من خلال نشرة

مولري

يتجه الى الخارطة الكبيرة ذات الحواشي . انه رجل نحيل في الستينات من عمره يضع نظارات طبية ويتحرك بخفة عجيبة . يستدير رجل شاب اصغر منه ويهز رأسه . يقلب الرجل الحواشي المرفقة بالخارطة .

مولري

اذكر لكم ايها السادة ، ان اكثر من خمسمائة من الاحياء فقدوا عندما انهار سد فان ديرلب . لقد اثبتت العينات المأخوذة من تحت الارض ان في باطن القشرة الصخرية طيناً مشابهاً للطين الذي تسبب في كارثة فان ديرلب . انه لايستطيع مقاومة الضغط هناك

(مشيراً الى حاشية جديدة)

والان ، تقترحون ، على الرغم من ذلك ، سداً ذا نهايات ترابية على الجوانب بانحدارات ذات قياسات اثنان ونصف الى واحد ، وذا ارتفاع الف ومائتي قدم ويغطي مساحة مائية تبلغ اثنتي عشر الف . اقول لكم . ان السد لايقاوم . لن أبنيه لسبب بسيط ، انني لن ارتكب الخطأ مرتين . شكراً ياسادة

(صفحة ١٠)

مولري يغادر المنصة ويجلس . فجأة يتعالى زعيق وصوت استياء من الجالسين في الخلف ، يهش مزارع ذو وجه احمر خرافاً عجافاً تثغو ، من الطبيعي ان الخراف تحدث فوضى .

رئيس المجلس

(يصرخ بالمزارع)

ماذا انت فاعل بحق السماء ؟

(عندما تثغو الخراف بين صفوف المقاعد باتجاه المنصة)

اخرجوا هذه الخراف من هنا

المزارع

(يعود)

اخبرني اين نهشها ؟ اليست عندك اجابة سريعة ؟

مساعدو الشريف وحراس القاعة المسلحون يستجيبون الى لعنات المجلس ويحاولون الامساك بالخراف والقبض على المزارعين ، مقيدين مزارعاً يبدو عليه انه يهم بالاعتداء على مولري ضرباً

مزارع

(من اعلى ، مخاطباً مولري)

انت تسرق الماء من الوادي ، تتلف المرعى ، تجوّع الماشية ، من دفع لك

لتفعل هذا ياسيد مولري ؟ هذا ما اريد معرفته

محذوف

ينتهي المشهد . قطع ، ننتقل الى نهر لـوس انجلوس حيث غيتس يـراقب مولـري بالمنظار .

★★★

لنلق نظرة على الصفحات العشر الاولى

نتعرف على الشخصية الرئيسية جيك غيتس (جاك نكلسن) في مكتبه وهو يعرض صور زوجة كيرلي التي ثبتت خيانتها اياه .

نعرف اشياء عن غيتس . في الصفحة الاولى ، مثلاً ، نجد انه «يبدو هادئاً ونشيطاً ببدلة كتانية بيضاء على الرغم من حرارة الجو».

نعرف انه رجل شديد التدقيق في التفاصيل ويستعمل «منديله ، ليمسح اثر قطرة العرق على مكتبه» . عندما يتجه الى سلالم قاعة البلدية ، بعد صفحات قليلة ، يكون «حسن الهندام» هذه الاوصاف (البصرية) تصور خصائص الشخصية التي تعكس سلوكها . لاحظ كيف ان غيتس (لم يوصف جسدياً) ابداً . فلا هو طويل القامة أو نحيف أو بدين أو قصير القامة او اي شيء آخر . يبدو انه رجل رائع «لن اخذ اخر فلس عندك» . «اي نوع من الرجال تظنني» . ومع ذلك يدعو كيرلي الى شراب من «قنينة

بوربون رخيصة الثمن بين قناني ويسكي غالية الثمن» . انه سوقي ، لكنه يبدي قدراً معيناً من الجاذبية والفهم . هو رجل يرتدي قمصان نقشت عليها احرف اسمه الاول ويستعمل مناديل حريرية وينتعل احذية لماعة ويحلق شعره مرة في الاسبوع في الاقل .

في الصفحة الرابعة . يكشف تاون الوضع الدرامي (بصرياً) في التعليمات المسرحية(*) «على زجاج نصف شفاف يمكن ان نقرأ جي جي غيتس وشركاؤه ـ تحريات كتومة» ، ان غيتس مخبر خاص تخصص في قضايا الطلاق او «الخلافات العائلية» كما يقول الشرطي لوج عنه . وسنعرف فيما بعد ان غيتس شرطي سابق ترك الخدمة وله مشاعر مضطربة ازاء الشرطة . وعندما يخبره ايسكوبار انه اصبح ملازماً بعد ان غادر غيتس الحي الصيني يعاني المخبر الخاص ، غيتس ، من شعور بالحسد .

المقدمة الدرامية تتأسس في الصفحة الخامسة (خمس دقائق من الفيلم) ، عندما تخبر السيدة مولري المزيفة (دايان لاد) جيك غيتس قائلة : «ان زوجي ، كما اعتقد ، له علاقة بامرأة اخرى» . هذه الحالة تمهد لكل ما يعقبها . غيتس ، الشرطي السابق ، «يدقق تفاصيل فستان السيدة مولري ، حقيبتها اليدوية ، حذاءها .. الخ» هذه مهمته وانه يتقن ما يفعله .

عندما يتسلل غيتس ويلتقط صور «المومس الصغيرة»يزعم ان لمولري علاقة بها . وبقدر تعلق الامر بغيتس فان القضية قد انتهت الى هذا الحد . في اليوم التالي يفاجأ بنشر الصور التي كان قد التقطها في الصفحة الاولى من الجريدة وبعناوين كبيرة تعلن ان رئيس قسم (الماء والكهرباء) قد «ضبط متلبساً» في وكر حب . لم يعرف كيف حصلت الجريدة على الصور وتصيبه دهشة اخرى عندما يعود الى مكتبه ويجد السيدة مولري (الحقيقية) فاي دوناواي ، تلقي عليه التحية . موضع الحبكة في نهاية الفصل الاول .

تسأله : « اتعرفني ؟»

---

* التعليمات المسرحيةDirections هي اشارات الكاتب التي يلجأ اليها لوصف حركة الشخصية ومشاعرها واحاسيسها او لوصف حالة انفعالية محددة تغني الحوار او الحدث او الفعل . انها تكنيك مستمد من المسرحية اصلاً . ـ المترجم ـ

يجيب غيتس :«لا .لم تسعفني ذاكرتي»
تقول : «اذا كنت تتفق معي اننا لم نلتق ابـداً فينبغي ان تتفق معي ايضاً انني لم استأجرك لتقدم لي خدمة ، وبخاصة التجسس على زوجي» .
وعندما تهم بالمغادرة يسلمه محاميها شكوىً تطالب بسحب اجازته وتمرغ اسمـه وسمعته بالوحل .
لايعـرف غيتس ماذا يجـري . فاذا كـانت فاي دونـاواي هي السيدة مـولري (الحقيقية) فمن هي المرأة التي إستأجرته اذن و(لماذا) ؟ والاكثر اهمية : (من) هو الذي استأجر المرأة التي استأجرته ؟ شخص ما لايعرفه ، شخص تجشم عناءاً ليوقع به ولن يوقع بجيك غيتس احد سيكتشف من المسؤول ولماذا . هذه حاجة جيك غيتس الدرامية وهي التي تسوقه خلال القصة حتى يصل الى حل اللغز .
امّا المقدمة الدرامية «ان زوجي ، كما اعتقد له علاقة بامرأة اخرى» فقد مهدت «لوجهة» السيناريو. تذكّر ، ان هذه الوجهة «خط تطور» .
يوافق غيتس على أخذ القضية ، ويجد هوليس مولري في قاعة البلدية ، يدير بين اعضاء المجلس جدال بشأن سد وخزان آلتوفا ليجو المقترحين .
قال لي روبرت تاون في لقاء معه انه توصل الى فكرة «الحي الصيني» من وجهة نظر مفادها ان «بعض الجرائم يُعاقب عليها القانون بسبب انها جرائم يعاقب عليها . فاذا قتلت انساناً او سرقته او اغتصبته فسيلقىٰ القبض عليك وتودع في السجن . غير ان الجرائم التي ترتكب بحق المجتمع عامة تمر دون عقاب يذكـر بل ان مـرتكبي هذه الجرائم يكرمون وتسمى الشوارع ولافتات قاعات البلدية بأسمائهم . هذه هي وجهة نظر القصة» .
كيرلي يخبر غيتس في الصفحة الثانية : «اتدري يا جيك ؟ اعتقد انني سأقتلها» (يقصد زوجته) .
يستجيب غيتس للاتجاه التنبؤي الذي يوضح وجهة نظر تاون : «عليك ان تكون ثرياً لتقتل انساناً ، اي انسان ، وتنجو من العقاب . اتظن انك حصلت على هذا المال ، اتظن انك حصلت على هذا الجاه ؟» (من المفارقة ان هذا المشهد واحد من المشاهد التي حذفت من الفيلم عنه عرضه في التلفزيون) .
ومن المؤكد أن كيرلي لايستطيع ان يتخلص من جريمته ، لكن نوا كروس (جون

هيوستن) ، والد ايفلين مولري والرئيس السابق لقسم الماء والكهرباء يستطيع مع هو ليس مولري ، ان يتخلص منها . وتظهر نهاية الفيلم ان جـون هيوستن قـد انطلق بابنته ـ حفيدته ليلاً عندما قتلت فاي دوناواي محاولاً الهرب . هذه هي وجهة نظر تاون : «عليك ان تكون ثرياً لتقتل احداً ، اي احد ، وتتخلص من العقاب» .

هذا يعود بنا الى «جريمة» «الحي الصيني» انها خطة مستمدة من فضيحة البحيرة المعروفة بـ «اغتصاب وادي اوينز» . انها خلفية «الحي الصيني» .

في عام ١٩٠٠ ، كانت مدينة لوس انجلوس «او المجتمع الصحراوي»، على قول العمدة السابق باغبي ، تنمو وتتوسع بسرعة الى حد انها كانت تعاني من شحة المياه . فاذا كان لابد للمدينة ان تبقى وتصمد فان عليها ان تجد مصدراً آخر للماء . ان لوس انجلوس, مدينة مطلة على المحيط الهادي. ويرى باغبي . «انك تستطيع ان تسبح فيه وتستطيع ان تصطاد فيه وتستطيع ان تبحر فيه ، لكنك لاتستطيع ان تشرب منه أو تسقي مزارعك كما لا تستطيع ان تروي بساتين البرتقال من مائه ».

ان اقرب مصدر ماء الى لوس انجلوس هو نهر اوينز الواقع في وادي اوينز وهو ، منطقة خضراء وخصبة تقع على مسافة مائتين وخمسين ميلاً الى الشمال الشرقي من لوس انجلوس . ثلة من رجال الاعمال وقادة المجتمع والسياسيين يطلق على بعضهم «رجال الرؤيا» وجدوا ان الحاجة تدعو الى توفير الماء فوضعوا خطة متقنة وهي ان يشتروا حقوق النهر في وادي اوينز ، وبالقوة اذا اقتضى الأمر ـ فاشتروا تلك الارض التي لاتساوي شيئاً في وادي سان فرناندو الذي يبعد عن لـوس انجلوس خمسة وعشرين ميلاً تقريباً . وحفروا قناةً من وادي اوينز عبر مائتـين وخمسين ميـلاً من الصحراء القاحلة ونحتوا سفوح التلال الى وادي سان فرناندو . ومن ثم خطر لهم ان يبيعوا هذه الارض ومدينة لوس انجلوس وقد اصبحتا الآن «خصبه» بثلاثمائة مليون دولار تقريباً .

هذه هي الخطة . لم تكن الحكومة غافلة عنها ولا الصحف ولا السياسيـون في المنطقة . وعندما ازفت الساعة كان على السلطات ان «تحمل» اهالي لوس انجلوس على اقرار هذه الخطة المقترحة .

ثم جاء عام ١٩٠٦ وحلّ قحط في لوس انجلوس وسارت الامور من سيء الى اسوأ وحظر على الناس ان يغسلوا سياراتهم او ان يسقوا مزارعهم ، ولم يستطيعوا ان

يوفروا الماء في مرافقهم الصحية ، سوى مرات قليلة في اليوم . وحل في المدينة جفاف ذوت الازهار وجفت المزارع .. ونشرت الصحف عناوين تبعث على الرعب :

«لوس انجلوس تحتضر من العطش» .. «حافظوا على مدينتنا» !

ولكن تزداد الحاجة الى الماء في موسم القحط هذا ولحمل الناس على اقرار الخطة الموضوعة عمد قسم الماء والكهرباء الى سكب الآلاف من الغالونات من الماء الصالح للشرب في مياه المحيط .

وعندما حان وقت التصويت ، اقرت اللائحة القانونية بسهولة . واستغرق شق قناة وادي اوينز عدة سنوات . وعندما اكمل حفرها، امر وليم مولهولاند ، وكان آنذاك رئيساً لقسم الماء والطاقة . بتحويل الماء الى المدينة . وهو يقول : «ها هو الماء . فخذوه» انتعشت لوس انجلوس ونمت سريعاً . اما وادي اوينز فقد ذوى وجف . ولا عجب اذن ان يسمى «اغتصاب وادي اوينز» .

لقد استعار روبرت تاون هذه الفضيحة التي وقعت في عام ١٩٠٦ واستخدمها خلفية لفيلم «الحي الصيني» . واستبدل الفترة الزمنية بعام ١٩٣٧ وهي بداية القرن عندما كانت لوس انجلوس تتمتع بتلك النظرة الكلاسيكية الأخاذة التي تميز منطقة جنوبي كاليفورنيا .

لقد نسجت فضيحة الماء في السيناريو ، وكشف عنها غيتس في فترة زمنية قصيرة ، ولهذا فان الفيلم الكبير «الحي الصيني» هو رحلة اكتشاف نتعلم منه اشياء بقدر ما يتعلمها جيك غيتس . فالمشاهد والشخصية مرتبطتان بعضهما ببعض وهما يأخذان المعلومات من هنا وهناك ويجمعانها معاً ، انه قصة بوليسية اولاً وآخراً .

عندما كنت أحاضر في بروكسل تملكتني فكرة مذهلة عن فيلم «الحي الصيني» . لقد قرات السيناريو وشاهدت الفيلم ، ربما ست مرات ، ولكن ما يزال هناك شيء يقلقني تملكني شعور انني افتقد شيئاً مهماً ، لا استطيع التعبير عنه بالكلمات . وفي اثناء اقامتي في بروكسل زرت العديد من المتاحف الفنية الرائعة في بلجيكا وتعرفت على مجموعة من رسامي القرنين الخامس عشر والسادس عشر ممن يطلق عليهم تسمية «القطريين الفلمنكيين» اذكر منهم : بوش وجان فان ايك وبردغيل فهؤلاء الرسامون هم الذين مهدوا السبيل الى الفن الحديث وأرسوا قواعده .

وكنت في عطلة نهاية الاسبوع ازور بروجيز ، وهي مدينة جميلة تزخر بالمعمار

الجميل والقنوات ، وذهبت الى احد المتاحف التي تعرض الفن الفلمنكي المبكر . وقد نبهتني صديقتي عرضاً الى لوحة معينة وكانت تلك اللوحة تزهو بألوان جذابة وتظهر رجلين (من الرعاة) في المقدمة واقفين يتأملان مشهداً طبيعياً من التلال المتموجة ومياه المحيط . كانت اللوحة جميلة واخبرتني صديقتي ان الخلفية التي أعجبت بها إنمّا هي مشهد ايطالي حقيقي . أصابتني الدهشة وسألتها كيف عرفت هذا . فقالت لي ان من عادة الرسامين الفلمنكيين الاوائل انهم كانوا يشدون الرحال الى ايطاليا لصقل مهاراتهم واسلوبهم الفني ودراسة اللون والنسيج وكانوا يخططون ويرسمون المشاهد الطبيعية التي تزخر بها ايطاليا ثم يعودون الى بروكسل او انتورپ . وعندما يرسمون رعاتهم كانوا يستخدمون هذه المشاهد الطبيعية «خلفيات» للوحاتهم . فجاءت هذه اللوحات آية في الاسلوب والمضمون .

تطلعت الى تلك اللوحة وقتاً طويلاً ، نظرت الى الراعيين في مقدمة اللوحة وانا مأخوذ بالمشهد الطبيعي الايطالي في خلفية اللوحة . عندها وجدت ما كنت انشده . لقد فهمت «الحي الصيني» فجأة ! فهمت اخيراً ما كان يقضّ مضجعي في الفيلم . لقد استعار روبرت تاون فضيحةً وقعت في بداية هذا القرن واستخدمها خلفية لسيناريو تقع احداثه في عام ١٩٣٧ ! هذا ما فعله الرسامون الفلمنكيون !

هذا هو الفيلم بعينه ! انه عملية سينمائية تغني القصة وتشدّ قوتها . حينذاك كان لابد لي ان اعرف المزيد عن وادي اوينز . فانكببت على بحث روبرت تاون وعرفت الأصل والخلفية ووقائع فضيحة وادي اونيز . وعندما قرأت النصّ في المرة التالية وشاهدت الفيلم وجدت نفسي كأنني اشاهده أول مرة .

إن فضيحة الماء التي خطط لها نوا كروس ونفذها ، هي الجريمة التي تسببت في موت هوليس مولري وليروي السكير وايدا سيشنز واخيراً ايفلين مولري ، وهي الفضيحة التي كشف عنها جيك غيتس ، ونسج خيوطها ببراعة ومهارة كبيرتين في تضعيف السيناريو كله ، شأنه شأن النسيج البلجيكي في القرن الخامس عشر . وهكذا تخلص نوا كروس من جريمة القتل .

كل هذا تأسس وبُنيَ في الصفحة الثامنة من النص عندما جلس غيتس في قاعة المجلس وكان باغبي يجادل في الإمر «ان ثمانية ملايين ونصف المليون من الدولارات ثمن مناسب لكي نبعد الصحارى عن شوارعنا لا ان نغطيها بالتراب .»

فيجيبه مولري وهي الشخصية التي اداها وليم مولهولاند أن موقع السد غير أمين قياساً بالكارثة السابقة التي حلت بسد فان ديرليب ويردف قائلاً :

«انني لن ابنيه . المسألة بهذه البساطة بسيطة . لن ارتكب الخطأ مرتين .» وعندما يرفض هوليس مولري ان يبني السد يصبح هدفاً للقتل وعقبةً لابد من ازالتها من الوجود.

وفي الصفحة العاشرة من النص يثار سؤال درامي من جديد اذ نسمع صراخاً صادرا من مزارع يقتحم القاعة قائلاً : «انت الذي سرقت الماء من الوادي وانت الذي اتلفت المرعى واجعت الماشية . من دفع لك لتفعل فعلتك هذه ياسيد مولري؟ هذا ما اريد معرفته !»

وغيتس يريد معرفة هذا ايضاً .

انه سؤال يدفع بالقصة الى حلها النهائي ويمهد لكل شيء فيها منذ البداية اي من صفحاتها العشر الاول، ويسير بها نحو النهاية شيئاً فشيئاً . واذ يعرض السيناريو الشخصية الرئيسية ويقرر المقدمة الدرامية ويخلق الوضع الدرامي فانه ينتقل بدقة ومهارة الى خاتمته .

فنجد نوا كروس وهو يخبر غيتس قائلاً : «إمّا ان توصل الماء الى لوس انجلوس ، او ان تأخذ لوس انجلوس الى الماء» .

هذا هو اساس القصة كلها وهو الذي جعلها قصة عظيمة .

انها البساطة ولا شيء سواها .

★★★

تمرين : أعد قراءة الصفحات العشر الاول من «الحي الصيني» وانظر كيف تتعرف على خلفية الفعل والفضيحة . انظر ان كان بوسعك ان تخطط صفحاتك العشر الاول بطريقة تعرفنا على الشخصية الرئيسية . قرر المقدمة الدرامية وخطط الوضع الدرامي بطريقة سينمائية بحتة

الفصل الثامن

التتابع Sequence

مناقشة حركة التتابع :

التداؤب Synergy (*) هو دراسة الانظمة أو سلوك الانظمة (ككل) بمعزل عن اجزائها العاملة ، ويؤكد العالم الشهير د . باكمنستر فولر ، وهو من دعاة النزعة الانسانية ومؤسس القبة الجيودسية(**) ، مفهوم التداؤب بوصفه (علاقة) بين الكل واجزائه ، اي وحدة النظام .

يتألف السيناريو من سلسلة من العناصر التي يمكن مقارنتها بـ «النظام» ، اي بعدد من الاجزاء المفردة التي يرتبط بعضها ببعض والمرتّبة لصياغة وحدة أو كل واحد . فالنظام الشمسي يتكون من تسعة كواكب تدور حول الشمس ، ويعمل (جهاز الدوران) في اتحاد مع كل اعضاء الجسم الاخرى . ويتألف (نظام الستيريو) من مضخم الصوت وجهاز قياس الصوت والقرص الدوار ومكبرات الصوت والشريط والابرة وربما حامل الشريط . واذا ما وضع الكل معاً ورُتب بطريقة معينة فان النظام يعمل كلاً واحداً ، ونحن لا نقيس المكونات المستقلة لنظام الستريو ، وانما نقيس النظام من حيث الصوت والنوعية والاداء .

كذلك السيناريو فهو يشبه اي نظام آخر من الانظمة ، انه يحتوي على اجزاء محددة يربطها ويوحدها الفعل والشخصية والمقدمة الدرامية ، ونحن نقيس السيناريو أو نقيمه وفق الكيفية التي يعمل بها .

---

* اي التعاون ـ المترجم ـ

** الجيوديسيا geodesy فرع من الرياضيات التطبيقية يعنى بدراسة شكل الارض وقياس حجمها ، والخط الجيوديسي هو اقصر خط بين نقطتين على سطح معين . ـ المترجم ـ

يتكون السيناريو ، بوصفه «نظاماً» ، من نهايات وبدايات ومواضع حبكة ولقطات ومؤثرات ومشاهد وتتابعات ، واذا كان دفع الفعل والشخصية الدراميين يوحد كل هذا فان عناصر القصة تكون «مرتّبة» بطريقة معينة تتكشف بصرياً وتخلق وحدة كاملة تسمى بـ «السيناريو» أو القصة التي تروى بالصور .

والتتابع ، عندي ، اهّم من عناصر السيناريو ، فهو العمود الفقري للنص ، وهو الذي يجمع اجزاءه كلها .

التتابع انما هو «سلسلة من المشاهد مرتبطة بعضها ببعض أو متصلة عبر فكرة واحدة» .

انه وحدة أو قالب من الفعل الدرامي تجمعه فكرة واحدة . ما أزال اتذكر تتابع «المطاردة» في فيلم «بوليت» ؟ وتتابع «الزفاف» الذي استهل به فيلم «العراب» ؟ وتتابع التنس في «أني هول» حيث يلاقي وودي الن وايان كيتو ؟ وتتابع «U-F-O» (*) عند برج الشيطان في «حوارات قريبة من النوع الثالث» ؟ وتتابع «موت الكوكب» في «حرب النجوم »؟

التتابع هو سلسلة من المشاهد التي تجمعها فكرة واحدة : زفاف او مأتم مطاردة أو سباق ، انتخاب او التئام شمل ، وصولٌ او مغادرة او تتويج او سطو على بنك . والتتابع فكرة محددة يعبر عنها بكلمات قليلة أو اقل من القليلة . فالفكرة المحددة ، مثل «السباق» ـ انديانا بولس ٥٠٠ مثلاً ـ هي وحدة او قالب الفعل الدرامي الذي تحتويه الفكرة ، انه (السباق) او الحيز الذي يستوعب (المضمون) ، مثل كوب القهوة الفارغ ، ومتى اسسنا سياقاً من التتابع فاننا نشيده بـ (مضمون) أو تفاصيل محددة لابُد منها لخلق التتابع .

التتابع هو عمود السيناريو الفقري لانه (يضع) كل شيء في مكانه . فبوسعك عملياً ان «تربط» أو «تنظم» سلسلة من المشاهد لتخلق اجزاء من الفعل الدرامي .

هل تعرف لعبة «القالب» الصينية : تضع قالباً كبيراً في يديك وترميه فيتدحرج ارضاً مكوناً عدداً من القوالب الصغيرة ، غير ان كل هذه القوالب متصلة بالقالب الكبير الذي وضعته في يد ك

---

* الحروف الثلاثه اختصاراً لـ «unidentified flying object» ومعناها : «جسم طائر مجهول الهوية» ـ المترجم ـ

على هذا النحو يكون التتابع . انه سلسلة من المشاهد تجمعها فكرة واحدة.

لكل تتابع بداية ووسط ونهاية . ما زلت اتذكر تتابع لعبة كرة القدم في فيلم M.A.S.H (*) يصل اعضاء الفريق ، يرتدون قمصانهم ، يقومون بتمارين الاحماء ، يندفع الواحد نحو الآخر ، تجري القرعة . هذه هي البداية . يلعبون المباراة ، يتقدم اللاعبون الى الامام وينسحبون الى الخلف . لعبة هنا واخرى هناك ، ضربة خفيفة هنا واصابة هناك وما الى ذلك . فريق M. A. .S - H ينتصر ، الخصم الخاسر يستشيط غضباً . هذا هو وسط التتابع . وتأتي النهاية عندما تنتهي المباراة .

يذهبون الى غرفة الملابس ويرتدون لباسهم الاعتيادي. هذه هي النهاية ، نهاية «تتابع كرة القدم». في M. A. S.H

سلسلة من المشاهد يرتبط بعضها ببعض وتصل بينها فكرة واحدة ذات بداية ووسط ونهاية . انها صورة مصغرة للسيناريو ، كما هي الحال في الخلية التي تحتوي على خصائص الكون الاساسية .

انه مفهوم مهم لابد من وعيه عند كتابة السيناريو . فهو هيكل النص و(شكله) و(أساسه) و(ورقة عمله) .

السيناريو المعاصر كما يزاوله كتاب سيناريو «محدثون» من امثال جون ميلوس وبول شريدر وروبرت تاون وستانلي كوبريك وستيفن سبيلبورغ يمكن تعريفه على انه (سلسلة من التتابعات المرتبطة والمتصلة بعضها ببعض بخط قصصي درامي). ففي فيلم «ديلنجر» لميلوس ، مثلاً ، نجد تتابعاً في بنائه وكذا الحال في «باري ليندن» لكوبريك و«حوارات قريبة من النوع الثالث» لسبيلبورغ .

التتابع كلٌ واحدووحدة وقالب من الفعل الدرامي متكامل بنفسه .

لماذا التتابع على هذا القدر من الاهمية ؟ انظر الى (المخطط):

الفصل الاول	الفصل الثاني	الفصل الثالث
التمهيد	المجابهة	الحل
ص ١	ص ص ١١	

* الحروف الاربعة اختصار لـ (مستشفى جراحة عسكري متنقل). ـ المترجم ـ

قبل ان تبدا بكتابة النصّ لابّد لك من معرفة اربعة اشياء : (البداية) و(موضع الحبكة) في نهاية الفصل الاول و(موضع الحبكة) في نهاية الفصل الثاني و(النهاية) . وبعد ان تكون قد عرفت ما ستفعله في هذه المساحة المحددة ومهدت السبيل للفعل والشخصية ، فأنك الان فقط وليس قبل هذا الوقت بقادر على الشروع بالكتابة .

تكون هذه النقاط القصصية الاربع احياناً وليس دائماً تتابعات او سلسلة من المشاهد التي تجمعها فكرة واحدة . فقد (تبدا) نصّك بتتابع (زفاف) كما في فيلم «العراب» وقد تستخدم تتابعاً مثل تتابع روبرت ريدفورد وهو يكتشف «زملاءه الموتى» في «ايام النسر الثلاثة» في نهاية الفصل الاول منه وقد تريد ان تكتب تتابع «حفلة» لموضع حبكة في نهاية الفصل الثاني كما فعل بول مازورسكي في «امراة غير متزوجة» عندما تغادر جل كلايبورغ بصحبة الن بيتس وقد تستخدم تتابع «ملاكمة» لتنهي الفيلم كما فعل سلفستر ستالون في «روكي» .

معرفة التتابع امر لابد منه عند كتابة السيناريو . فقد كتب فرانك بيرسن «ظهيرة يوم قائظ» باثني عشر تتابعاً فقط . وما ينبغي لنا ذكره هنا هو عدم وجود عدد محدد من التتابعات في السيناريو . فانت لاتحتاج اثني عشر او ثمانية عشر او عشرين تتابعاً لتكتب سيناريو . ان القصة هي التي تملي عليك عدد التتابعات التي تحتاجها . بدا فرانك بيرسن باربعة تتابعات : البداية ، موضعا حبكة في نهاية الفصلين الاول والثاني والنهاية واضاف ثمانية تتابعات وبنى ذلك في سيناريو كامل .

فكر في هذا .

هب انك تريد ان تبدا فيلمك بتتابع مشهد زفاف . لنوظف مفهوم (السياق) و(المضمون) . (السياق) هو الزفاف . فلنخلق (المضمون) .

نبدا يوم الزفاف . تستيقظ العروس في منزلها او شقتها ويستيقظ العريس في منزله او شقته او من يدري ربما يستيقظ الاثنان معاً . كلاهما يتهيأ للزفاف .

يرتديان ملابسهما بفرح ولهفة ، العائلة من حولهما والمصور يلتقط صوراً ، يغادران بعدها الى الكنيسة . هذه بداية التتابع ، انه يتألف من مشاهد مستقلة تقع بين خمسة الى ثمانية مشاهد .

الوسط هو الوصول الى الكنيسة (قد يكون هو البداية ايضاً) والبدء بمراسم

الزفاف نفسها . يصل الاصدقاء والاقارب ثم يصل القس ثم العروس والعريس ويصطف الجميع لاتمام المراسم وعند انتهائها يغادر الاثنان . لايخلو الحدث من بداية ووسط ونهاية .

فكّر في هذا . النهاية هي وقت مغادرة الزوجين عندما ترمي العروس باقة الورد التقليدية ويشترك الاثنان في استقبال الضيوف . ضع النهاية بأية طريقة تشاء

بدأنا بفكرة (الزفاف) ، أي (السياق) ثم خلقنا (المضمون) وسننتهي بخمس او ثماني صفحات من السيناريو .

بوسعك ان تضع كثيراً او قليلاً من التتابعات بالعدد الذي تشاء . لاتوجد قاعدة تحدد عدد التتابعات التي تحتاجها . كل ما تحتاج الى معرفته هو (الفكرة التي تقف وراء) التتابع ، أي (السياق) ثم المضمون لخلق سلسلة المشاهد ،

لنخلق تتابعاً . هب اننا نريد ان نكتب تتابعاً عن «العودة الى الوطن» .

اسس (السياق) اولاً : هب ان شخصيتنا عائدة الى الوطن بعد عدة سنوات قضتها في معسكر اسرى الحرب في شمال فيتنام . انها الآن في الطائرة مع اسرى آخرين . ستقابله عائلته ، الاب ، الام ، الزوجة او الصديقة : في المطار مجموعة من العسكريين ، جوقة موسيقية عسكرية ، آلات تصوير وفريق تلفزيوني تذكر انها اول وجبة من اسرى الحرب تعود الى الوطن ؟

علينا الان ان نبدأ بـ (المضمون) وما نحتاجه هنا هو بداية التتابع . إفترض اننا نبدأ من داخل الطائرة وهي تقترب من سان فرانسيسكو قادمة من هاواي . على متن الطائرة عددٌ من المستشارين العسكريين يمهدون لوصول اسرى الحرب الذين فارقوا الوطن زمناً طويلاً . الاشياء تغيرت وثمة اهتمام وقلق وخوف وخشية وارتياح تراود اذهان الاسرى وهم يستعدون للهبوط .

قد نسمح «بقطع مستعرض» بين مشهد الطائرة ومشهد العائلة التي تستيقظ صباحاً . (القطع المستعرض **Crosscutting** مصطلح سينمائي يستعمل لحدثين يقعان في زمن واحد . فأنت «تقطع وسطياً» او تقطع داخلياً بين الحدثين . بداية «انسان الماراثون» توضح هذا الأسلوب الذي بدأه ادوين . اس . بورتر في عام ١٩٠٢ في فيلم «سرقة القطار الكبرى») .

وما ان تهم عائلة الاسير بمغادرة المنزل حتى يخيم عليها الهدوء وتصاب بالتوتر ،

والامل باد على محياها ، انها اللحظة التي ابتهلوا طويلاً من اجلها . تغادر العائلة المنزل وتتجه بالسيارة صوب المطار .

مشهد قطع داخلي لاسرى الحرب وهم داخل الطائرة ، تستقر اللقطة لحظات على شخصيتنا . انه منفعل يجهل ما سيحدث .

تصل العائلة الى المطار ، توقف سيارتها في المرآب، تبدأ الجوقة العسكرية بالعزف ويتهيأ المعنيون لتحية اسرى الحرب . فريق التلفزيون وضع الآت التصوير والمعدات . هذه نهاية بداية القسم المخصص من تتابع «العودة الى الوطن» ويليها . الانتظار .

تهبط الطائرة . سيارات الاجرة المتجهة الى منطقة هبوط الطائرة تتوقف . تفتح ابواب الطائرة . يغادرها اسرى الحرب وسط عزف الموسيقى العسكرية . انها العودة الى الوطن .

أرايت كيف يتخذ التتابع هيأته ؟

ان جمع شمل العائلة والاصدقاء لحظة درامية في التتابع . يتعانق افراد العائلة . الاب هادىء ، ربما تنهمر الدموع من عينيه ، امه تضحك وتصيح وهي تخبر ابنها كم هو عظيم رغم انه فقد ثلاثين او اربعين رطلاً من وزنه . لمّ شمل العائلة لحظة حرجة وحميمية . قد تلقي الصحافة بعضاً من الاسئلة .

يغادر الجميع المطار (شخصيتنا) ينظر الى بعض من اصدقائه وهو يلقي عليهم تحية الوداع ، يستقل السيارة مع عائلته ويغادر المطار .

بداية ووسط ونهاية . الكل مرتبط بفكرة واحدة «العودة الى الوطن» . قد يقع هذا الحدث بين الصفحة العاشرة والعشرين .

تذكر تتابع الحفلة في (كاوبوي منتصف الليل) ؟ داستن هوفمن وجون فوغت يقرران الذهاب الى حفلة . يهتديان الى الشقة ، يصعدان السلم ويدخلان والحفلة في اوجها ، حفلة غريبة وغير حقيقية يختلطان بالآخرين . يتبادلان كلمات مع الحاضرين ، جون فوغت يقابل براندا فاكارو . داستن هوفمن يغادر المكان ويعود جون فوغت الى المنزل بصحبة براندا فاكارو .

بداية ووسط ونهاية .

في فيلم «رجال الرئيس كلهم» الذي كتب نصه وليم غولدمان عن رواية برنشتاين و

وودوارد ، نجد تتابعاً يتعامل مع «قائمة الـ ١٠٠» وهي هيئة اعادة انتخاب الرئيس ، المعروفة باسم CREEP (*) . يشير احدهم الى روبرت ريدفورد قائلاً انه اذا كان «يريد المال» فان اول خطوة يخطوها هي الحصول على قائمة الـ CREEP . وماذا بعد ذلك ؟

يبدأ التتابع حين يحدد روبرت ريدفورد وداستن هوفمن هوية الاشخاص واماكن سكناهم . يصلان الى الاشخاص الذين يعملون لصالح CREEP ، ولكن لا أحد يتحدث اليهما مخافة ان يفتضح امر الهيئة . مشهد يعقب مشهداً في قالب تمثيلي كاد وودوارد وبرنشتاين يسميان ذلك تحرزاً من التزام .

ثم يقع ما يقع . يقابل هوفمن مراهناً ثرثاراً فيحصل منه على معلومات كان الاثنان يبحثان عنها : كمية المال المخصصة لرشوة الموظفين والاشخاص الخمسة المسؤولون عن انفاقها . تتابع CREEP يقع في خمسة عشرة صفحة .

تتابع «الخزان» في (الحي الصيني) مثال آخر : في بداية الفصل الثاني ، يبحث جاك نكلسن عن السيد مولري . تخبره فاي دوناواي انه قد يجده عند موضع خزان (اوك باس) فيتجه نكلسن الى هناك .

في بداية التتابع ، يصل الى موقع الخزان ويوقفه شرطي لدى الباب يكذب على الشرطي ويبرز له هوية عامل في الخزان كان قد سرقها من قسم الماء والكهرباء ، فيسمح له بالدخول ويقود سيارته الى مكان الخزان .

في منتصف التتابع يصل الى الخزان فيرى سيارة اسعاف ومركبة انقاذ . يقابل ل .ل . ايسكوبار ، الرجل الذي عمل معه في الحي الصيني عندما كان شرطياً ، كلاهما يكره الآخر . يسأل ايسكوبار غيتس عن سبب مجيئه الى هذا المكان فيجيبه بانه يبحث عن مولري . يومىء ايسكوبار الى مكان فنرى جثة مولري طافية في القناة . في هذا الاثناء يعلق المحقق مورتي ، قائلاً : «أليس هذا غريباً ؟ يغرق مفتش الماء وسط الجفاف لايحدث هذا الاّ في لوس انجلوس» .

(التتابع) سلسلة من المشاهد تربطها فكرة واحدة لها بداية ووسط ونهاية .

التتابع التالي هو تتابع «انني مجنون كنار السعير» في فيلم «شبكة التلفزيون» لباري

---

* الحروف اختصار لكلمات ـ «The committee to Re-Elect the-President» ـ اي لجنة اعادة انتخاب الرئيس . ـ المترجم ـ

جايبڤسكي . وهو مثال رائع على التتابع . هواردبيل ، الذي يؤدي دوره بيتر فنج ، يختفي في ظروف غامضة من شقة وليم هولدن قبل وقت قصير من عزمه على السفر . وعلى نحو جنوني يحاول وليم هولدن وبقية مخرجي التلفزيون ان يعثـروا عليه . في الخارج ينهمر المطر ، فنج يهيم على وجهه مرتدياً بيجاما ومعطفاً مطرياً . لاحظ بناء التتابع فهو ذو بداية ووسط ونهاية . لاحظ تركيب التتابع ، وكيف ان فاي دوناواي ، بدور دايان ، توسع الفعل دراميا وكيف يتصاعد الى قمته انفعالياً

(صفحة ٧٨ من السيناريو)

مشهد خارجي . مبنى شركة تلفزيون UBS (*)

الشارع السادس . ليلاً . الساعة ٤٠ر٦

الرعد يدوي . ينهمر المطر غزيراً في الشارع . المـارة يتدافعـون اتقاء المطـر . الشوارع تلمع مبتلة . السيارات المتجهة الى اطراف المدينة تشق طريقها بصعوبة و(هونكز) وحده . حزم ضوئية على غير هدى لمصابيح السيارات الامامية في الشوارع السود المبتلة واللامعة .

زاوية اقرب الى مدخل مبنى تلفزيون UBS . هواردبيل ، الذي يرتدي معطفاً فوق بيجامته ، مبتل جداً ، خصلة شعره البيضاء التصقت على جبينه بخطوط ، محدودب تحت المطر ، يصعد عتبات السلم ويدفع باب المدخل الزجاجية ويدلف .

مشهد داخلي . مبنى تلفزيون UBS الصالة .

اثنانٍ من رجال الامن واقفان عند المكتب يراقبان هواردبيل وهو يدخل .

رجل الامن

كيف حالك ياسيد بيل ؟

يتوقف هوارد ، ويستدير ثم يحدق منهمكاً في رجل الامن .

هوارد

(غاضباً كالمجنون)

عليّ ان ادلي بشهادتي

رجل الامن

---

* الواقع ان شركات التلفزيون الامريكية تسمى باحرفها الاولى . فهناك مثلاً شركة CNN وشركة CBS و غيرهما . ـ المترجم ـ

(متفقاً)
هذا مؤكد يا سيد بيل

يندفع هوارد الى المصاعد الكهربائية
مشهد داخلي . غرفة سيطرة اخبار المحطة
لغط ، نشاط دؤوب كما في المشاهد السابقة ، دايانا تقف في مؤخرة الاستديو . يقرأ جاك سنودن نشرة الاخبار بدلاً من بيل عبر جهاز المراقبة التلفزيونية (المونيتر)

سنودن (بأسى)

كان نائب الرئيس المعين في طريقه الينا اليوم ، وقد توقف في بروفو ، اوتا ، ليلقي خطاباً في ملعب كرة السلة في جامعة برايام يونغ .

مساعد مخرج
خمس ثوان

(صفحة ٧٩)

مخرج فني
«خمس وعشرون» في بروفو
مخرج
و .. «اثنان»
سنودن (في جهاز المونيتر)

القى السيد روكفلر خطاباً شديد اللهجة بشأن البلدان العربية المصدرة للنفط . للمزيد من المعلومات يتحدث الينا ادوارد دوغلاص .

كل هذا يجري في اثناء اجابة هاري هنتر عن مكالمة تلفونية

هنتر
(يتحدث في التلفون)
نعم .. حسناً

(يعلق سماعة التلفون ، يخاطب دايانا)
جاء الى المبنى قبل خمس دقائق تقريباً
المخرج
استعد للكاميرا
مساعد مخرج
امامنا عشر ثوان
دايانا
اخبرْ سنودن انه اذا دخل الاستديو فليدعه
هنتر
(يخاطب المخرج)
هل فهمت يا جين ؟

المخرج يهز رأسه ،يوصل التعليمات الى مساعد المخرج داخل الاستديو .نرى في جهاز المونيتر فيلماً لروكفلر وهو يشق طريقه نحو الميكرفون على المنصة . ونسمع صوت ادوارد دوغلاص في بروفر ، اوتا

دوغلاص
عبر جهاز التلفون

كان هذا اول ظهور علني لروكفلر منذ تعيينه نائباً للرئيس ، وقد تحدث بلهجة شديدة عن التضخم النقدي واسعار النفط العربي العالية في جهاز المونيتر يظهر روكفلر ويقول .

(صفحة ٨٠)
روكفلر (في جهاز المونيتر)

لعل من اكثر الدلالات مأساويةً للتأثير السياسي على التضخم هو الخطوة التي اقدمت عليها اقطار الاوبك والاقطار العربية المصدرة للنفط في رفعها سعر النفط اعتباطاً بنسبة اربعمائة بالمائة .

لاأحد في غرفة السيطرة يعير اهتماماً كافياً لروكفلر . فالكل يتطلع الى اجهزة المونيتر الاخرى المزدوجة اللون: الابيض والاسود حيث نشاهد هوارد بيل يدخل الاستديو مبللاً ، محدودباً محدقاً باسىً وهو يذرع ارض الاستوديو الى الآت التصوير والاسلاك والمصورين المنفعلين وفنيي الصوت والكهربائيين والى المخرج المساعد ومساعدي المخرج متجهاً الى منصة قراءة الاخبار التي اخلاها له جاك سندون . وفي جهاز المونيتر يقارب فيلم روكفلر على نهايته .

المخرج

واحد ..

وفجأة ، وَجْهُ هوارد بيل المأخوذ والاسيان والمنهك ، وعيناه الحمراوان تنمان عن زهد بالحياة ، شعرهُ ملتصق على جبهته في خطوط . هوارد بيل الذي يبدو غاضباً ، يملأ شاشة المونيتر .

هوارد (في المونيتر)

لا ينبغي لي ان اخبركم ان الامور سيئة . كل واحد منّا يعرف أن الامور سيئة . انه الكساد الاقتصادي. الجميع عاطلون عن العمل. ويخشى كل واحد ان يفقد عمله . الدولار لايساوي نيكلاً(*) البنوك ستعلن افلاسها ، اصحاب المحال التجارية يحتفظون بمسدسات في ادراج مكاتبهم ، المومسات يخرجن عاريات الى الشوارع ، لااحد في كل مكان يبدو انه يعرف ماذا يفعل ، وليس لذلك نهاية ، نحن نعلم ان الهواء غير صالح للتنفس وان الطعام غير صالح للاكل ، نجلس ونشاهد التلفزيون في أثناء ما تنشر الصحف المحلية بانه قد ارتكبت اليوم خمس وعشرون جريمة قتل وثلاث وستون جريمة عنف كأن هذا يفترض ان يكون . نحن جميعاً نعرف ان الاشياء سيئة وتسير من سيء الى اسوأ . انهم مجانين كأن الكل سيصبح مجنوناً . فلم نعد نخرج الى الشارع . نجلس في منازلنا . وعلى نحو بطيء يصغر العالم الذي نعيش فيه ، كل ما

---

* النيكل قطعة نقدية قيمتها قرابة عشرين فلساً . -المترجم-

نطلبه هو : نرجوكم ان تتركونا وشأننا في غرف معيشتنا في الاقل .
(صفحة ٨٨)

اذا حصلت على محمصة خبـزي وجهازي التلفـزيوني ومجففـة شعري فلن اقول شيئاً ، اتركونا لشأننا فحسب . حسنـاً لن اتركك وشأنكم . اريد ان تصابوا بالجنون .

زاوية اخرى ترينا العاملين في غرفة السيطرة ، وبخاصة دايانا ، وهم في حالـة ذهول .

هوارد (مستمراً)

لا اريدكم ان تقوموا باعمال شغب . لااريدكم ان تحتجوا . لا اريدكم ان تكتبوا الى اعضاء الكونغرس ،لانني لا اعرف ما اقول لكم لتكتبوا . لا اعرف ما أنا فاعـل بشأن الكســاد الاقتصادي والتضخم وميـزانية الدفاع والروس والجرائم التي تقع في شوارعنا . كل ما اعرفه هو ان تصابوا اولاً بالجنون . عليكم ان تقولوا «أن بنا مساً من الجنون واننا لم نعد نتحمل ذلك . اننا كائنات بشرية . اللعنة ان لحياتنا قيمة»

لذا اريدكم ان تنهضوا الآن ، اريدكم ان تغادروا كراسيكم وتتجهوا الى النوافذ . اريد منكم ان تتجهوا الى النوافذ الان افتحوها ، ومُدوا رؤوسكم خارجها واصرخوا . اريد منكم ان تقولوا :« ان بنا مساً من الجنون واننا لم نعد نتحمل هذا .»

دايانا
(تمسك كتف هنتر)
كم محطة يبث هذا الجهاز
هنتر
سبع وستون . وحسب علمي يصل البث الى اتلانتا ولويزفيل .
هوارد (في المونيتر)

انهضوا من كراسيكم . اتجهوا الى النوافذ .
افتحوها . مدوا رؤوسكم خارجها واستمروا في الصراخ .
دايانا تغادر توأ غرفة السيطرة وتعدو الى الأسفل .
مشهد داخلي : الممر
الابواب السميكة تفتح . تبحث عن تلفون وتجده
(صفحة ٨٢)
مشهد داخلي : مكتب

دايانا
(تمسك السماعة)
صلني بقسم علاقات المحطات
(يصل الخط)

هيرب . انا دايانا ديكرسن ، أتشاهد التلفزيون ؟
اريدك ان تتصل بكل القنوات المتفرعة التي تبث الآن . سأكون عندك حالاً
مشهد داخلي : باحة المصعد . الطابق الخامس .
دايانا تندفع خارجةً من المصعد لحظة انفتاح بابه وتنزل الى الأسفل حيث حشد من المنفذين وموظفي القسم يحول دون باب الممر المفتوح . دايانا تشق طريقها نحو
مشهد داخلي . مكتب ثاكري .
العلاقات العامة
هيرب ثاكري يضع سماعة التلفون على اذنه ويحدق في صورة هوارد بيل الذي يظهر في جهاز المونيترالمثبت في الجدار

هوارد (في المونيتر)
عليكم اولاً ان تصابوا بالجنون . وعندما تكونون
مجانين بما يكفي . .
غرفتا ثاكري وسكرتيرته مليئتان بالموظفين . مساعد نائب رئيس قسم العلاقات العامة، شاب في الثانية والثلاثين اسمه راي بيتوفسكي، واقف عند مكتب السكرتيره وهو يضع سماعة التلفون على اذنه ايضاً . نائب آخر لرئيس قسم العلاقات يقف وراءه ويضع على اذنه سماعة تلفون السكرتيرة الآخر .

دايانا

(تصيح بوجه ثاكري)

الى من تتحدث؟

ثاكري

الى شبكة وسي.ج.ج، اتلانتا

دايانا

أيصرخون في اتلانتا ياهيرب؟

هوارد (بأسى)

سنعرف ماذا نفعل بشأن الكساد الاقتصادي

ثاكري

(متحدثاً من جهاز التلفون)

أيصرخون في اتلانتا ياتيد؟

مشهد داخلي. مكتب المدير العام
الاستوديو المرتبط بالبث. اتلانتا
(صفحة ٨٣)

مدير عام شبكة وسي.ج.ج، اتلانتا: رجل مهيب في الثامنة والخمسين، يقف الى جانب نوافذ مكتبه المفتوحة، يحدق في الغسق خارجاً حاملاً تلفوناً. تقع المحطة في ضواحي اتلانتا، وعلى مسافة من الاشجار التي تحيط بالمحطة، يمكن سماع جلبة ضعيفة. يتحدث هوارد بيل من شاشة التلفزيون في مكتبه .

هوارد (بأسى)

والتضخم وازمة النفط؟

المدير العام

(يتحدث تلفونياً)

هيرب. ساعدني اذن. اظنهم يصرخون

مشهد داخلي. مكتب ثاكري

بتيوفسكي

(الى جانب مكتب السكرتيرة واضعاً سماعة التلفون على اذنه)

انهم يصرخون في باتن روش

دايانا تنتزع التلفون من يده وتسمع الناس في باتن روش يطلقون صيحاتهم الغاضبة في الشوارع .

هوارد (بأسٌ)

على الاشياء ان تتغير. ولكنكم لاتستطيعون تغييرها

مالم تصابوا بالجنون. يجب ان تصابوا بالجنون.

اتجهوا الى النوافذ

دايانا

(تعيد التلفون الى بيتوفسكي ويتطاير

الشرر من عينيها)

في المرة القادمة اذا طلب منكم أحد ان

تشرحوا له ماهي الايرادات فقولوا له

هذه هي الايرادات!

(جذلة)

ياابن الفاحشة، لقد اغلقنا القناة الرئيسية

مشهد داخلي. شقة ماكس . غرفة المعيشة

السيد والسيدة شوماشروابنتهما كارولين في السابعة عشرة يشاهدون عرض الانباء

هوارد (في التلفزيون)

مدوا رؤوسكم الى الخارج واصرخوا.

اريدكم ان تصرخوا: «ان بنا مسّاً من

الجنون، واننا لم نعد نتحمل ذلك».

(صفحة ٨٤)

تنهض كارولين من كرسيها وتتجه الى نافذة غرفة المعيشة

لويز شوماشر

الى اين انت ذاهبة

كارولين

اريد ان ارى ان كان ثمة احد يصرخ

هوارد (على شاشة التلفزيون)

انهضوا الآن اتجهوا الى نوافذكم...

تفتح كارولين النافذة وتتطلع الى الخارج نحو الشوارع التي غسلها المطر في الجزء البعيد من الحي الشرقي حيث المنازل الكبيرة الاعتيادية والمنازل المبنية من الصخر الرملي . السماء ملبدة بالغيوم السود وقرقعه بعيدة من هزيم الرعد في مكان ماحيث يبدد البرق الظلمة الحالكة. وفي السكون المفاجيء الذي يعقب الرعد يصيح صوت واهن يمكن سماعه عند اسفل العمارة :

صوت واهن (خارج الكادر)

إن بي مساً من الجنون ولم اعد احتمل ذلك

هوارد (من جهاز التلفزيون)

افتحوا نوافذكم

ماكس ينضم الى ابنته امام النافذة. يرش المطر وجهه

وجهة نظر ماكس(*). يرى نوافذ كثيرة تفتح عبر شقته، رجل يفتح باب منزله الامامي.

رجل

(يصرخ)

ان بي مساً من الجنون ولم اعد احتمل ذلك

صرخات الاخرين مسموعة. من موضع مناسب في طابقه الثالث والعشرين ماكس مشهداً غريباً من عمارات مانهاتن، تجمعات ورؤوس ظلية في نافذة بعد اخرى، هنا وهناك، ثم في كل مكان، صراخ في الشوارع السود التي بللها المطر

اصوات

ان بي مساً من الجنون ولم اعد احتمل ذلك

قرقعة عالية ورهيبة من الرعد الطبيعي يعقبها وميض برق مبهر وقوي.

(صفحة ٨٥)

تبدو الصرخات المتناثرة الآن تصدر من كل الحشد المتجمع من سكان المدينة الذي يقف في الظلمة والذي يصرخ غضباً، هدير جارف من الهياج البشري لايمكن تمييزه،

---

* وجهة النظر Point of view هي كيف تبدو الاشياء الشخصية.

هدير عال كالرعد الطبيعي، مرة ثانية هدير، رعد، لعلعة. يبدو انه سباق نور مبورغ للسيارات، الهواء خانق وفيه ارتعاش.

لقطة كاملة لماكس، يقف مع ابنته الى جانب مصراعي النافذة عند الشرفة المفتوحة الابواب، المطر ينث عليهما، يصغيان الى الهدير الصاعق والرعد الصادر من حوله. يغمض عينيه، يطلق آهة، لم يعد بمستطاعه أن يفعل شيئاً بشان هذا، لقد فَلَتَ منه زمام الامر.

في البداية، يدخل هوارد بيل مبنى محطةU B S، يلقي التحية على الحارسين ثم يستعد «للادلاء بشهادتي» يتجه نحو غرفة سيطرة الاخبار

الوسط هو البث والخطبة، وفي اثرهما، نرى ردود الفعل التي احدثها في كل مكان، في الداخل والخارج، الناس «اصيبوا بالجنون» ويصرخون من النوافذ

ينتهي التتابع في اثناء مايعترف وليم هولدن فجأة بقوة هوارد بيل الانفعالية. لم يعد بوسعه ان يفعل شيئاً بشأن هذا، لقد فلت منه «زمام الامر».

انه تتابع تقليدي، وحدة كاملة من الفعل الدرامي، سلسلة من المشاهد التي تربطها فكرة واحدة لها بداية ووسط ونهاية.

***

تمرين: خطط تتابعاً في نصك. جد فكرة، اخلق (سياقاً) و (مضموناً) ثم ضع تصميماً للتتابع مركزاً على البداية والوسط والنهاية. ضع اربعة تتابعات تحتاج الى كتابتها في نصك مثل الاستهلال، مواضع الحبكة ونهاية الفصلين الاول والثاني والبداية. ضع تصميماً لها.

الفصل التاسع

موضع الحبكة — The Plat Poit

عرض مفهوم الحبكة وطبيعته:

عندما تكتب سيناريو د ع عنك الحقيقة الموضوعية ود ع عنك التصور الجاهز. فأنت لا ترى شيئاً سوى المشهد الذي تكتبه والمشهد الذي كتبته والمشهد الذي ستكتبه. واحياناً، ليس بوسعك ان ترى حتى هذا المشهد .

المسألة أشبه بتسلق الجبل. فعندما تصعد الى القمة فأن كل ماتراه هو الصخرة امامك والصخرة من فوقك. وعندما تبلغ القمة يكون بوسعك عندئذٍ ان تلقي نظرة على المنظر تحتك .

أصعب ما في كتابة السيناريو هو ان تعرف ماذا تكتب. عندما تكتب سيناريو فعليك ان تعرف وجهتك ، أي يجب ان يكون لديك (اتجاه)، خط من التطور يقودك الى الحل، الى النهاية .

واذا لم تعرف ذلك فانت في مأزق. ليس أسهل ان تضيع وسط متاهة ماتكتب. وعليه يكون (المخطط) مهماً. انه يعطيك الاتجاه. انه مثل خارطة الطرق . فانت في طريقك، عبر اريزونا ونيومكسيكو، تُمر بامتدادات تكساس الفسيحة عبر سهول اوكلا هوما المرتفعة، لاتعرف مكانك بل حتى لاتعرف اين كنت. كل ماتراه منطقة منبسطة وقاحلة تنعكس عليها أشعة الشمس .

عندما تكون داخل (المخطط) تستطيع ان ترى المخطط. وعليه يكون موضع الحبكة مهماً. موضع الحبكة حادثاً او حدثاً «يَعلقُ» في الفعل وينسجه باتجاه آخر انه يدفع القصة الى امام .

مواضع الحبكة في نهاية الفصلين الاول والثاني تحدد (المخطط) مكانياً. انها

مراسي خط قصتك. قبل ان تبدأ الكتابة عليك ان تعرف اربعة اشياء: النهاية والبداية وموضع الحبكة في نهاية الفصل الاول وموضع الحبكة في نهاية الفصل الثاني. اليك (المخطط) مرة ثانية:

الفصل الاول	الفصل الثاني	الفصل الثالث
التمهيد	المجابهة	الحل
ص١٠		ص ص١١
ص ص٢٥ ـ٢٧		ص ص٨٥ ـ٩٠

في هذا الكتاب اؤكد اهمية مواضع الحبكة في نهاية الفصلين الاول و الثاني. عليك ان تعرف موضعي الحبكة في نهاية كل فصل قبل ان تبدأ الكتابة. عندما يكتمل نصك فانه يكون قد احتوىٰ على العديد من مواضع الحبكة كأن تكون خمسة عشر موضع حبكة.

كم موضع حبكة لديك في قصتك. كل موضع حبكة (يدفع) القصة الى (امام) نحو الحل.

بُني «الحي الصيني» من موضع حبكة الى آخر، فكل موضع حبكة يدفع الفعل بحذر الى امام.

يبدأ النص، كما رأينا، بغيتس الذي استاجرته السيدة مولري المزيفة ليكتشف المرأة التي لها علاقة بزوجها. يتعقب غيتس السيد مولري من المجلس وحتىٰ موضع الخزان ويجده فيما بعد بصحبه امرأة شابة. يلتقط لهما صوراً، يعود الى المكتب، ويقدر تعلق امر به يعتبر القضية قد انتهت.

عندما يحلق غيتس شعره في صالون حلاقة يعلم ان احدهم قد سرّب القصة والصور الى صحيفة.

من فعل هذا؟ ولماذا؟

يعود غيتس الى مكتبه فيجد امرأة شابة بانتظاره. تسأله: الم ترني من قبل؟ كلا..

لاتسعفني الذاكرة .

فتخبره انه اذا لم يكن يعرفها فكيف تأتي لها ان تستأجره؟ (انها) السيدة ايفلين مولري، السيدة مولري (الحقيقية)- فاي دونا واي - وطالما انها لم تستأجره فانها ستقاضيه بتهمه القذف وتسحب اجازته. تغادر .

يصعق غيتس. فاذا كانت هذه هي السيدة مولري (الحقيقية)، فمن هي التي استأجرته؟ ولماذا؟ ومنْ «فضيحة الحب» المنشورة في الصفحات الاولى من الصحيفة يعرف ان شخصاً ما، اوقع به وخدعه. شخص لايعرف من هو يريد ان يسقط. ولا محاولة ان جيك غيتس سوف يؤخذ بجريرة «سقوط شخص آخر» .

لماذا؟

نهاية الفصل الاول

موضع الحبكة إنمّا هو لحظة في ذلك القالب من الفعل الدرامي «يَعلقُ» في الفعل وينسجه باتجاه آخر . اتقع هذه اللحظة اثناء استئجار السيدة مولري المزيفة إيّاه ؟ في اثناء تسرب القصة الى الصحيفة؟ اثناء ماتظهر السيدة مولري الحقيقية؟

عندما تدخل فاي دونا واي (في الصورة) يتحول الفعل من مهمة مخبر مكتملة الى امكانية مقاضاة بتهمة القذف وسحب الاجازة. من الافضل له ان يكتشف (من) اوقع به ثم يعرف (السبب) بعد ذلك .

موضع الحبكة في نهاية الفصل الاول هو عندما تظهر السيدة مولري الحقيقية . هذا الحدث ينسج الفعل وينقله الى اتجاه آخر. تذكّر: (الاتجاه) خط من التطور.

يبدأ الفصل الثاني بجاك نكلسن وهو يسوق سيارته في الطريق الى منزل مولري. السيد مولري ليس في المنزل . غير ان السيدة مولري موجودة. يتبادلان كلمات قليلة وتخبره ان زوجها قد يكون موجوداً عند خزان اوك باس .

يذهب نكلسن الى خزان اوك باس. هناك يلتقي الملازم ايسكوبار (كان كلا الاثنين شرطياً في الحي الصيني. نكلسن ترك الخدمة وايسكوبار أصبح ملازماً) ويعلم ان مولري ميت. وهذا واضح إذ انه نتيجة حدث .

موت مولري يثير مشكلة أو عقبة اخرىٰ امام غيتس. في (المخطط) يكون (السياق) الدرامي بالنسبة الى الفصل الثاني هو (المجابهة)

حاجة غيتس الدرامية هي ان يكتشف (من) اوقع به و(لماذا؟). لذا، خلق روبرت

تاون عقبات امام هذه الحاجة . مولري ميت . ويكتشف غيتس فيما بعد انه قتل . من قتله؟ هذا موضع حبكة، ولكنه (ليس) موضع الحبكة في نهاية الفصل الاول . انه ببساطة موضع حبكة ضمن بناء الفصل الثاني . هناك عشرة مواضع حبكة مثل هذا في الفصل الثاني من «الحي الصيني» .

موت مولري حادث أو حدث «عَلقْ» في الفعل ونسجه باتجاه آخر . القصة (تتقدم الى امام) . غيتس متورط، شاء ام أبى .

ومن ثم، يتلقىٰ مكالمة هاتفية من «ايدا سيشنز» الغامضة، وهي المرأة التي، كما سنعرف، استأجرته في البداية، السيدة مولري المزيفة . تطلب منه ان يقرأ عمود الوفيات في الصحيفة لاجل: «احدهم»، تضع سماعة الهاتف . وبعد وقت قصير يعثر عليها مقتولة . يتأكد ايسكوبار من ان غيتس متورط .

موضوع «الماء» قدم عدة مرات وغيتس يتعقب الموضوع . يذهب الى ديوان السجلات ويدقق اسماء مالكي الارض في وادي سان فيرناندو في الشمال الغربي يجد ان معظم الأراضي قد بيعت في اثناء الاشهر القليلة الماضية . تذكّر سؤال المزارع في الصفحة ١٠ «من دفع لك (لتسرق الماء من الوادي) ياسيد مولري؟»

حينما يقود غيتس سيارته الى المزرعة يهاجمه مزارع وابنه ويشبعونه ضرباً حتىٰ يفقد وعيه . لقد ظننا انه الرجل الذي وضع السم في مائهم . عندما يستعيد وعيه تكون فاي دونا واي هناك بعد ان استدعاها المزارعون .

واذ يعود نكلسن الى لوس انجلوس يكتشف احد تلك الاسماء المنشورة في عمود الوفيات الذي ذكرته ايدا سيشنز وكتب تحت اسمه انه مالك قطعة كبيرة من الارض في الوادي . امر غريب . لقد مات في مكان يقال له «ماوىٰ مار فيستا للمسنين» .

يذهب غيتس وايفلين مولري معاً الى مأوىٰ مار فيستا للمسنين . يجد غيتس ان معظم مالكي قطع الاراضي الجدد نزلاء في هذا الماوىٰ ويجهلون عملية الشراء . انه تزييف، الامر كله خداع تثبت شكوكه، يهاجمه قطاع طرق لكن غيتس وايفلين ينجحان في الافلات منهم .

يعودان بالسيارة الى منزل ايفلين

هذه الاحدوثات أو الاحداث كلها مواضع حبكة . فهي تدفع القصة الى امام .

وفي منزلها يسألها نكلسن ان كان لديها مطهر لتنظيف جرح . في انفه . تصحبه الى

الحمام تتفوه ببضع كلمات عن خطـورة الجرح ، تـداوي الجرح يـلاحظ شيئاً في عينيها ، عيب لوني طفيف. يستقيم في جلسته ويقبلها . انه مشهد جميل . يمارسان الجنس .

بعد ان ينتهيا ، يستلقيان في السرير يتجـاذبان اطـراف الحديث ، يـرن جرس الهاتف . تنظر اليه وينظر اليها . يستمر رنين جرس الهاتف . فتضطّر الى الاجابة، وفجأة يظهر عليها الانفعال تعيد السماعة . تخبر غيتس ان عليه ان يغادر المكان حالاً . لقد استمتعت بالوقت الذي قضيته معه ولكن شيئاً مهماً قد طرأ ولا بد له من الرحيل .

شيء ما استجد . ما هو ؟ يريد غيتس ان يعرف . يستدل بضوء سيارتها الخلفي ويتعقبها الى منزل يقع في ضاحية ايكوبارك في لوس انجلوس .

نهاية الفصل الثاني .

في هذه النقطة من القصة ، مانزال نجهل شيئين : ١ ـ من هي الفتاة التي كانت لها علاقة بمولري قبل ان تلقي حتفها ؟ ٢ ـ من اوقـع بنكلسن ولماذا ؟ غيتس يعـرف الاجابة عن هذين السؤالين رغم انهما ظلّا بلا جواب .

ما موضع الحبكة في نهاية الفصل الثاني ؟

عندما وجد غيتس النظارات في بركة السباحة في منزل مولري . هذا هو موضع الحبكة في نهاية الفصل الثاني «حادث ، او حدث ، «يَعلَق» في الفصل وينسجه باتجاه آخر» .

الفصل الثالث هو (الحل) وما يعرفه نكلسن يحل القصة .

يعلم غيتس ان الفتاة هي «ابنة ـ اخت» دوناواي ، انجبها (جون هيوستن) ابوها . انه ايضاً يجيب عن سؤال : لماذا لم تكلم دوناواي ابـاها ؟ ولـماذا لم يتعقب جون هيوستن اثر الفتاة ؟ انه يعلم ايضاً ان جون هيوستن مسؤول عن ثلاث جرائم قتل ومسؤول عن شيء آخر ايضاً . فهو يقول «اما ان توصل الماء الى لوس انجلوس وإما ان تأخذ لوس انجلوس الى الماء» .

هذه هي سنارة الفيلم الدرامية . انها نجحت على نحو جميل . لقد جاءت المقدمة المنطقية عن المال والجاه والتاثير على انها قوة مفسـدة، كما يخبـر غيتس كيرلي في الصفحة ٣ : «عليك ان تكون ثرياً لتقتل احداً ، اي احد ، وتتخلص من جريمة القتل» ويبدو ان تاون يقول : « اذا كنت تملك مالاً وفيراً وجاهاً عريضاً فبوسعك ان تتخلص من

كل شيء بما في ذلك جريمة القتل» .

عندما تموت فاي دوناواي في نهاية الفيلم ، يخطف جون هيوستن ابنته ـ حفيدته خلسة «ويتخلص» من كل شيء . ومن المفارقة ان الحدث الذي دفع غيتس الى ان يبز الشرطة في الحي الصيني قد تكرر :« حاولت ان اقدم يد العون الى شخص وكل ما انتهيت اليه هو أيذاؤهم» . هكذا اخبر فاي دوناواي في وقت سابق .

الدائرة تكتمل . ليس بوسع غيتس التعامل معها . كان على شريكيه ان يكبحوا جماحه . كلمات النص الاخيرة هي : «إنسَ الامر ياجيك ، انه الحي الصيني »

أرايت كيف ان مواقع الحبكة في نهاية الفصلين الاول والثاني قد «عَلقَت» في الفعل ونسجته باتجاه آخر ؟ لقد دفعت القصة الى الامام ، الى حلها النهائي .

تحرك «الحي الصيني» الى خاتمته خطوة فخطوة ومشهداً فمشهداً وموضع حبكة فموضع حبكة . هناك عشرة مواضع حبكة مثل هذه في الفصلين الثاني والثالث .

في المرة القادمة التي تذهب فيها الى صالة السينما تبيّن ان كان بوسعك ان تعيّن مواضع الحبكة في نهاية الفصلين الاول والثاني . كل فيلم تشاهده فيه مواضع حبكة . كل ما عليك ان تفعله هو ان تعثر عليها ، ففي غضون خمس وعشرين دقيقة في الفيلم ، سيقع حادث او حدث . اكتشف (ما) هوو(متى) سيقع . قد يكون الامر صعباً في البداية ولكن كلما إكثرت من التجربة هان عليك الامر . اضبط ساعتك .

افعل الشيء نفسه في الفصل الثالث . اضبط ساعتك بين الدقيقة الخامسة والثمانين والدقيقة التسعين تقريباً الذي يستوفيها عرض الفيلم ، انه تمرين ممتاز .

لنلق نظرة على مواضع الحبكة في افلام «ايام النسر الثلاثة» ، «روكي» ، «شبكة التلفزيون» ، «ناشفيل» ، «امرأة غيرمتزوجة» ، «وحوارات قريبة من النوع الثالث» .

اليك المخطط

الفصل الاول	الفصل الثاني	الفصل الثالث
التمهيد	المجابهة	الحل
ص ١	ص ١١	

اننا نبحث عن مواضع الحبكة في نهاية الفصلين الاول والثاني .

في «ايام النسر الثلاثة» يعمل ريدفورد في «الجمعية التاريخية الادبية الامريكية» . انها خلية «قراءة» تابعة لوكالة السي آي اي الموظفون يقرأون كتباً . عندما يبدأ الفيلم يصل روبرت ريدفورد الى عمله متأخراً ويؤدي واجبه اليومي . يرسل الى خارج مبنى الجمعية ليجيء بطعام الغداء للموظفين ، وعندما يعود يجد ان كل واحد منهم قد فارق الحياة وقد قُتل بوحشية .

من فعل هذا ؟ ولماذا ؟

ليس لريدفورد متسع من الوقت ليفكر . كان يفترض ان يكون ميتاً هو الاخر . ولكنه لمّا كان خارج مبنى الجمعية «لتناول طعام الغداء .» فانه ما يزال على قيد الحياة . يستغرق زمناً طويلاً ليفهم الموقف ، وعندما يفهمه يدرك ان احداً سيقتله . لا يعرف من سيكون الفاعل وما هو السبب . كل ما يعرفه انه سيقتل .

نهاية الفصل الاول .

لورنيز وسيمبل الابن وديفيد رايفيل ، كاتبا السيناريو ، مهدا للقصة على النحو التالي : يظهر الفصل الاول ان ريدفورد قد كشف مؤامرة تحاك داخل وكالة السي آي اي لا يعرف ما (هي) كل ما يعرفه هو ان اصدقاءه قد لاقوا حتفهم .

وانه سيكون التالي

موضع الحبكة في نهاية الفصل الاول هـو (عودة) ريـدفورد من تنـاول غدائـه واكتشافه ان الجميع قد ماتوا . ان (رد فعل) ريدفورد لهذا «الحادث ـ الحدث» هو الذي ينسج الفعل باتجاه آخر .

في الفصل الثاني يكون السياق الدرامي هو (المجابهة) . يلقى ريدفورد العقبات في كل مكان . صديقه الحميم ـ وهو عضو في وكالة السي آي اي ايضاً . يرسل للقائه فيقتل هو الاخر ، يلام ريدفورد على موته . وبسبب الضرورة الدرامية (ليس بـوسعك ان تجعل الشخصية الرئيسية تتحدث الى نفسها ، فالحوار الداخلي لاينفع هنا) يخطف فاي دوناواي ، وريدفورد (ضحية) في الفصل الثاني . يلاحقه قاتل مأجور (ماكس فون سيدو) برتد ، عفوياً .

عندما يهاجمه قاتل ينتحل صفة ساعي بريد في شقة فاي دوناواي ، يضطر الى (القيام) بعمل . يضطر الى ان يقلب الوضع ، من كونـه ضحية الى كـونه مهـاجماً ومعتدياً .

هل حدث لك أن كنت ضحية ؟ لقد صادف ان كنا ضحايا في وقت ما . ليس في الامر هزل . عليك ان تكون في «قمة» الوضع لا ان تلهث وراءه . يقلب ريدفورد الوضع وتساعده فاي دوناواي . تدخل قصر وكالة ال سي آي اي متظاهرة بطلب عمل ، وبمحض الصدفة تدخل مكتب روبرتسن ، المسؤول عن «قضية النسر»، ترى وجهه - لم يره ريدفورد من قبل - تعتذر وتغادر .

بعد وجبة غداء في مطعم يختطف كل من ريدفورد ودوناواي كليف روبرتسن. يستجوبه ريدفورد عن قصد ويخبر رجل وكالة السي آي اي المعلومات التي ستؤدي في آخر الأمر الى اكتشاف ما يجري حقاً ، فهناك خلية سرية داخل وكالة السي آي اي .

موضع الحبكة في نهاية الفصل الثاني عندما يقلب ريدفورد الفعل ، من كونه ضحية الى كونه مهاجماً ، من كونه ملاحقاً (بفتح الحاء) . الى كونه ملاحقاً (بكسر الحاء)واذ يختطف ريدفورد كليف روبرتسن فانه قام «بنسج» الفعل في اتجاه آخر .

في الفصل الثالث يتبع ريدفورد دليله الى المسؤول عن الخطه ، ليونيل اتوويل ، ريدفورد يواجه الاخير في منزله ويكتشف انه نظم خلية سرية داخل وكالة الـ «سي آي اي» وانه الرجل الذي كان وراء موت الآخرين . السبب هو حقول النفط . يدخل ماكس فون سيدو ، يقتل على حين غرة كبير موظفي الـ «سي آي اي» ويحتفظ بريدفورد . في الوقت الحاضر في الاقل. القاتل عائد من خدمة «الوكالة»

عندما تكتب نصك تصبح مواضع الحبكة معالم تجمع أطراف القصة من شتاتها وتدفعها الى الامام .

هل ثمة استثناء لهذه القاعدة ؟ هل لكلّ الافلام مواضع حبكة ؟ ربما تظن ان بعضها خال من مواضع الحبكة .

وماذا عن «ناشفيل» ؟ اهو استثناء ؟

لنلق نظرة من هي شخصية الفيلم الرئيسية هل هي ليلي توملين ، روني بليكلي ، نيد بيتي ام كيث كاراداين ؟

سنحت لي مرة فرصة الاستماع الى كاتبة السيناريو جوان تيوكيزبري ، وهي تتحدث عن تجربتها في كتابة نص فيلم «ناشفيل» في كلية شيروود اوكس . تحدثت عن صعوبة كتابة عدة شخصيات من اول وهلة وكيف انها اضطرت الى ان تجد موضوعاً واحداً في الفيلم ليأتي كاملاً من جميع الوجوه . سافرت مرتّين الى ناشفيل لتجري بحثاً

قبل كتابة الفيلم ، استغرقت كل زيارة عدة اسابيع . ادركت ان شخصية الفيلم الرئيسية ، اي التي يدور الفيلم حولها ، هي مدينة ناشفيل : فـ (هي) الشخصية الرئيسية . عندما قالت ذلك ، ادركت فجأة ان «موضع الحبكة وظيفة من وظائف الشخصية الرئيسية» . تتبع الشخصية الرئيسية في القصة وستجد مواضع الحبكة في نهاية الفصلين الاول والثاني .

ان ناشفيل هي الشخصية الرئيسية لانها تحيط بكل شيء ، ان مثلها مثل (السباق) ، فكل شيء يقع داخل المدينة ، هناك شخصيات اساسية كثيرة في الفيلم وكلها تدفع الفعل الى الامام .

يبدأ الفيلم في مطار ناشفيل عندما تصل الشخصية الاساسية . نتعرف عليها ، نفهم ومضات من سماتها وسلوكها وآمالها واحلامها . وعندما يصل روني بلاكيلي ، يغادران المطار ولكن كلاً بسيارته ، ومثل كيستن كوبز ، تسير في خضم اكتظاظ الطرق الخارجية .

موضع الحبكة في نهاية الفصل الاول هو عندما تغادر المطار . الفعل يحول الاتجاه ، من المطار الى الطريق السريع . ويسمح موضع الحبكة لفعل القصة ان «يندفع الى الامام» بالقدر الذي تحتاجه الشخصيات .

الفصل الثاني يقدم تفاصيل الشخصيات وردود افعالها . الحاجة الدرامية لكل شخص قد رُسمت وحددت ، والصراعات ولّدت والمسارات خططت . في نهاية الفصل الثاني يقنع مايكل مورفي ، السياسي المعروف ، الن غارفيلد ان يدع روني بلاكيلي يغني في احد التجمعات السياسية .

هذا هو موضع الحبكة في نهاية الفصل الثاني «انه الحادث او الحدث الذي ينسج القصة» ويقودنا الى الفصل الثالث والحل .

يقع الفصل الاول في المطار ويقع الفصل الثاني في مواقع متعددة بينما يقع الفصل الثالث عند نصب المدينة خارج ناشفيل . نتتبع الشخصيات الرئيسية وهي تصل الى المكان . يبدأ الاجتماع وينتهي بمحاولة الاغتيال التي تؤدي بحياة روني بلاكيلي أو اصابته بجرح بليغ .

في صخب الفعل النهائي ، عندما يتصرف حشد من الناس بسبب الذعر ، تمسك باربرة هاريس اللاقطة وتجعل الجميع يغنون . الكل يغني بتوافق وسط صراخ

صافرات الانذار ولحظات الرعب . فناشفيل ، بعد كل شيء ، (هي) مدينة الموسيقى .
مخرج الفيلم روبرت التمان استاذ في صنعة البناء الدرامي . قد تبدو افلامه مؤلفة بشكل اعتباطي لكنها في الواقع معّدة بجودة فائقة . فيلم «ناشفيل» يطابق (المخطط) تماماً .
وماذا عن «شبكة التلفزيون» اهو استثناء ؟ لا . انه يسير على منوال (المخطط) تماماً . معظمهم يتردد في محاولة تحديد الشخصية الرئيسية . من هي الشخصية الرئيسية ؟ هل هي وليم هولدن ، فاي دوناواي ، بيتر فينش ام روبرت دوفال ؟ .
لا هذا ولا ذاك . «شبكة التلفزيون» هي الشخصية الرئيسية . فهي تغذي كل شيء كما هو الحال في النظام ، الناس اجزاء من كل ، اجزاء يمكن استبدالها . تستمر الشبكة في العمل اما الناس الذين لاحول لهم ولا قوة ، فيأتون ويمضون كما هي الحياة .
فكما ان ناشفيل هي الشخصية الرئيسية فان «شبكة التلفزيون» شخصية رئيسية ايضاً . واذا ما ادركت ذلك فكل شيء يسير على نحو طبيعي .
عندما يبدأ الفيلم ، يعلق الراوي ان هذه القصة تدور حول هوارد بيل (بيتر فنش) ، نجد وليم هولدن وفنش يشربان في حانة الى حد الثمالة . انهما من افضل الاصدقاء . يضطر وليم هولدن رئيس قسم الاخبار ان يفصل المذيع فنش من الوظيفة بعد ان قضى في الخدمة خمسة عشر عاماً بسبب قلّة الايرادات . وعندما يطل فنش من شاشة التلفزيون يعلن انه قد صار «ضحية الايرادات» ويدلي ببيان عن اقدامه على قتل نفسه .
ويصبح موضوع الصفحات الاولى في الصحف ويحدث حالة من الفوضى . الايرادات تنضب والشبكة التلفزيونية ، على لسان مسؤولها روبرت دوفال ، يجن جنونها بسبب بيان فنش ، يطلب دوفال من فنش ان يبتعد عن شاشة التلفزيون .
لكن فاي دوناواي ، بوصفها مخرجة برامج ، تجد انها فرصة فريدة . تقنع روبرت دوفال ان يعيد فنش الى شاشة التلفزيون لانه مجنون وانه اخذ الامور على محمل «الهراء» وهو ما نطلق عليه بمرارة «أسلوب حياة» او «مستوى معيشة» .
يعود فنش الى شاشة التلفزيون . الاسعار تتحسن وسرعان ما يصبح هوارد بيل الشخصية رقم واحد في التلفزيون . بعدها يتجاوز نفسه ويعري محاولة بعض

المستثمرين العرب شراء شبكة التلفزيون .

يسحب تيدبيتي ، رئيس شركة شبكة تلفزيونCCA «البساط» من تحت فنش في مشهد رائع ، يتحدث متحمساً عن ان بيتر فنش قد «تلاعب بنظام الاشياء الطبيعي» ، ويخبر فنش ان العرب كانوا قد سحبوا كمية كبيرة من اموالهم ونقلوها الى خارج البلاد وانهم يعيدونها الآن . انه دفق طبيعي ، كما هي الحال في الجاذبية أو امواج البحر .

يقنع تيد بيتي بيتر فنش ان ينشر الخبر كما يراه رئيس شركة تلفزيون CCA الفرد زائل والشركة باقية ، لا يؤمن الناس بهذا . تتدنى ايرادات فنش ، تريد شبكة التلفزيون كما في البداية ان تبعد فنش عن الشاشة ، لكن تيد بيتي ، رئيس الشركة ، يرفض ذلك . يقع روبرت دوفال وفاي دوناواي وآخرون في مشكلة . كيف يبعدون فنش من شاشة التلفزيون ؟ ينتهي الفيلم باغتيال فنش اثناء حديثه في التلفزيون ، خلافاً لما كان قد هدد به في بداية الفيلم . نهايات وبدايات . اليس كذلك؟ .

ما موضعا الحبكة في نهاية الفصلين الاول والثاني ؟

هوارد بيل يفصل من وظيفته ، لكنه يحصل على فرصة اخرى عندما تقنع فاي دوناواي روبرت دوفال بان يعيده الى الظهور في التلفزيون . هذا هو موضع الحبكة في نهاية الفصل الاول انه يقع في خمس وعشرين دقيقة من الفيلم ، انه «يعلّق» في الفعل وينسجه . وبفضل فاي دوناواي ، يحصل بيتر فنش على اعلى مرتب حتى يتجاوز نفسه بـ «خطبة الترقية» . هذه الخطبة هي موضع الحبكة في نهاية الفصل الثاني .

يتسبب هذا «الحادث» حين يقوم تيد بيتي بابلاغ بيتر فنش ان يغير رسالته وان ينشر الخبر حسبما يراه بيتي . هذا يؤدي الى الحل ، فنش يجب ان يبعد عن التلفزيون بسبب الايرادات الواطئة ، والطريقة الوحيدة هي ان يقتل فقتلوه . انها سخرية مريرة ومضحكه .

معرفة موضع الحبكة من المستلزمات الجوهرية لكتابة السيناريو . تنبه الى مواضع الحبكة ، ابحث عنها في الفيلم الذي تشاهده. ناقشها في النصوص التي تقرأ . لكل فيلم مواضع حبكة .

ماذا عن مواضع الحبكة في فيلم «روكي» ؟ في الفصل الاول ، روكي ملاكم فقير ، «يريد ان يصبح مشهوراً» ، انه ، في الواقع ، يحصل على دولارات قليلة بشق الانفس من صديق الطفولة .

ومن قبيل الصدفة تسنح لروكي فرصة منازلة بطل العالم للوزن الثقيل . اهذا موضع الحبكة ام ذاك ؟ انه يقع في خمس وعشرين دقيقة من الفيلم .

يذلل روكي عقبات الكسل والعجز ، يجبر نفسه على ان يكيفها ، عارفاً طيلة الوقت انه لايستطيع الفوز . ابولو كريد ملاكم جيد . فاذا ما استطاع ان يقف على قدميه طوال الخمس عشرة جولة امام بطل العالم فسيصبح هذا نصراً شخصياً . يصبح هذا «هدفه» ، «حاجته الدرامية» جميعنا قد نأخذ عبرة من روكي .

موضع الحبكة في نهاية الفصل الثاني عندما يحمل روكي نفسه الى اعلى سلالم المتحف وهو يرقص على انغام اغنية «سأطير الآن» وكما يقول النص ، انه مستعد الآن اكثر من ذي قبل الى منازلة ابولو كريد . فقد بذل ما بوسعه ، وليحدث ما يحدث .

الفصل الثالث هو تتابع الملاكمة . له بداية ووسط ونهاية . وروكي يستلهم القوة والشجاعة بنازل ابولو كريد خمس عشرة جولة . انه انتصار شخصي .

عندما تشاهد الفيلم ستجد إن روكي اختار ان يلاكم ابولو كريد قرابة خمس وعشرين دقيقة في الفيلم ، روكي «يستعد» للنزال قرابة ثماني وثمانين دقيقة من الفيلم . بقية الفيلم هي الملاكمة .

امعن النظر في هذا .

«أمرأة غير متزوجة» مثال اخر . الفصل الاول ، التمهيد ، يمسرح الحياة «الزوجية» لجل كلايبورغ ومايكل مورفي . كل شيء (يبدو) حسناً في علاقتهما ، ولكن اذا نظرت عن كثب تستطيع ان ترى إجهاد زوجها على نحو واضح . وقرابة خمس وعشرين دقيقة من الفيلم ، يخبر مايكل مورفي زوجته جل كلايبورغ فجأة انه يحب امرأة اخرى ، وانه يريد ان يعيش معها ، وربما يتزوجها انه يريد الخروج من الزواج .

هل هذا موضع حبكة ؟

الفصل الثاني يتناول محاولات جل كلايبورغ لتكييف وضعها الجديد ، انها امرأة كانت متزوجة من قبل ، وهي الآن غير متزوجة ، زوجة بلا زوج .

بعدها تلتقي الفنان الن بيتس في حفلة ذات برنامج مقصور على ليلة واحدة . يريد ان يلتقيها ثانية فترفض . لقد اعتادت ان تعيش وحدها ثم بعد زمن يلتقيان ثانية في حفلة .

وهناك، يتشاجر بيتس مع فنان آخر بسبب جل كلايبورغ، يغادر الاثنان معاً . لقد

احب احدهما الآخر ويقرران ان يلتقيا ثانية ليس قبل وقت طويل من قيام علاقتهما .

تقع الحفلة في الدقيقة الخامسة والثمانين من الفيلم ، أهي موضع حبكة ؟ مؤكد . الفصل الاول يتعامل مع وضع «الزواج» . الفصل الثاني يتعامل مع تكييف جل كلايبورغ كونها «غير متزوجة» ، ويتعامل الفصل الثالث مع كونها «عزباء» وهي تقيم علاقة مع الن بيتس وتتمتع بهويتها الشخصية بحس جديد .

عندما تشاهد فيلماً ، حدد مواقع الحبكة . ابحث عما اذا كان (المخطط) يفيد ام لايفيد .

السيناريو ، من حيث الشكل ، يتغير بأستمرار . لقد نشأ جيل جديد من كتاب السيناريو في التلفزيون ـ نشأوا على الصور وليس الكلمات ـ فتراهم يشربون من السيناريو ويوسعون مداه وما يصلح اليوم اسلوباً وتنفيذاً قد لايصلح غداً .

على امتداد التاريخ طرأت تغييرات مهمة في الفيلم الامريكي . فمن الكوميديا الرومانسية والدراما الاجتماعية في الثلاثينات والافلام الحربية والقصص البوليسية الرومانسية في الاربعينات والهبة الفنتازية في الخمسينات والعنف في الستينات وحتى التناول السياسي وتوسع وعي المراة في السبعينات ، تطورت الافلام الامريكية على نحو مستمر ، شكلاً ومضموناً .

ومنذ بداية الستينات ، وهو زمن فيلمي «Hud» «هود» و«السارق» وهما في ظني فيلمان كان لهما اثرُ بالغُ في السيناريو المعاصر عن طريق تضييق البناء الدرامي الى ثلاثة فصول مستقلة ، اصبح السيناريو اكثر ايجازاً وشداً واكثر بصرية في الاسلوب والتنفيذ .

اما الآن . فتمر هوليوود في فترة تحول ، اذ تجرب الاستوديوهات انظمة صوتية جديدة ، ومعدات مبتكرة واساليب بصرية جديدة ، وهي اساليب ستجبر صانع الفيلم ، على ان يوسع صنعته ويطورها . والفيلم شأنه شأن اي شكل فني حي ، طَور المزج بين التقدم العلمي والانجاز الفني .

هذا يقودنا الى «حوارات قريبة من النوع الثالث» .

«حوارات قريبة» .. فيلم المستقبل . هو اسلوباً وشكلاً وتنفيذاً ، قد غيّر من بناء الفيلم وعرض علينا الغد ، اليوم .

الق نظرة على (المخطط).

الفصل الاول	الفصل الثاني	الفصل الثالث
التمهيد	المجابهة	الحل
ص ص ١ ـ ٣٠	ص ص ٣٠ ـ ٩٠	ص ص ٩٠ ـ ١٢٠
	ص ١	ص ١١
	ص ص ٢٥ ـ ٢٧	ص ص ٨٥ ـ ٩٠

في الدقيقة الخامسة والعشرين من الفيلم يقع موضع الحبكة موصلاً الفصل الاول بالفصل الثاني ، بين الدقيقة ٨٥ ـ ٩٠ يقع موضع حبكة آخر مؤدياً الى الحل الدرامي . الفصل الاول ثلاثون صفحة . الفصل الثاني ستون صفحة . الفصل الثالث ثلاثون صفحة .

«حوارات قريبة ...» يطابق «المخطط» ولكنه موجز واكثر بصرية ، واكثر حدثية وشكلاً وبناء . اعلان الفيلم يقرران «حوارات قريبة» .. هو من النوع الاول من «الرؤية» البصرية لجسم طائر مجهول الهوية ، ومن النوع الثاني من الاشارة الفيزياوية لجسم طائر مجهول الهوية ومن النوع الثالث من «الاتصال»..

الرؤية ، الاشارة الفيزياوية والاتصال . يمسرح الفيلم بصرياً هذه المفاهيم الفصل الاول هو «الرؤية» البصرية لجسم طائر مجهول الهوية ، الفصل الثاني هو «الاشارة الفيزياوية» والفصل الثالث هو «الاتصال».

فيما يلي (مخطط) فيلم «حوارات قريبة ..»

الرؤية	الاشارة	الاتصال
الاحتراق بواسطة جسم طائر مجهول الهوية (٢٥)		الوصول الى برج الشيطان ٨٥ ـ ٩٠

الحل *	المجابهة	التمهيد
ص ص ٨٠ ـ ١٢٠	ص ص ٤٠ ـ ٨٠	ص ص ١ ـ ٤٠
٤٠	٤٠	٤٠
رحلة الى برج الشيطان	التلفزيون يرى	ترى جسم طائر مجهول الهوية
	ص ٢	ص ١

الفصل الاول اربعون صفحة ، الفصل الثاني اربعون صفحة ، الفصل الثالث اربعون صفحة . (والواقع ، ان طول الفيلم ١٣٥ دقيقة ، ومعظمه في شكل فعل اضافي يحدث في الرحلة(*) بين موضع الحبكة وبين نهاية الفصل الثاني وبداية الفصل الثالث).

في الدقيقة الخامسة والعشرين من الفيلم ، يجلس ريتشارد دريفوس في سيارته في تقاطع سكة الحديد ويتعرض فجاة الى اضواء جسم طائر مجهول الهوية يغشي الابصار : التجربة ليست عميقة ، لقد «إنقذف» عملياً من مقعده وهذا يتطابق مع موضع الحبكة في نهاية الفصل الاول .

انه «ينسل» خفية الى طريق في سفح تل تكسوه الاشجار ويراقب مجموعة هبطت من جسم طائر مجهول الهوية تندفع بسرعة البرق من خلال السماء في الليل . احد الرجال يحمل لافتة كتب عليها . «قف وكن ودوداً» . انها لمسة جيدة ، يحاول ان يشرح لزوجته (تيري غار) واقع تجربته ، لكنها لم تصدقه . لا احد يصدقه . يعود الى التل وينتظر . عندما تضاء الانوار تنطلق طوافات الجيش في السماء . هذه نهاية الفصل الاول ، الرؤية ، وتستغرق قرابة اثنتين واربعين دقيقة من الفيلم .

الفصل الثاني يتعامل مع ذلك «الدليل المادي» ، الاشارة ، في نهاية الفصل الاول ، يقف ريتشارد دريفوس مع ماليندا ديلون ، ونرى طفلها (كاري غوفي) يبني صورة جبل غامض سيكون مسكوناً به خلال الفصل الثاني .

يبدأ الفصل ودريفوس يكّور وسادته على شكل جبل ، سرعان ما يصبح مأخوذاً به : تُتسلم ارقام من الجسم الطائر مجهول الهوية وتحلّل على انها احداثيات جغرافية

* يقصد المؤلف هنا الانتقال من مرحلة الى اخرى . ـ المترجم ـ

لبرج الشيطان في (وايومنغ) . رؤية دريغوس للجبل في التلفزيون (في اثناء ما يبني الجبل بالطريقة نفسها في غرفة معيشته) هي موضع حبكة في نهاية الفصل الثاني ، انه يقع تقريباً بين الدقيقتين ٧٥ ـ ٨٠ من الفيلم . هناك حيث ينبغي ان يذهب .

يترك الزوجة والعائلة وراءه ، يذلل العقبات عقبة اثر عقبة ، ويصل اخيراً الى برج الشيطان . هذا يتطابق مع موضع الحبكة في الصفحات ٨٥ ـ ٩٠ في نهاية الفصل الثاني . وحدات الجيش «تقبض على» دريغوس وماليندا ، لكنهما ينجحان في الافلات ويركضان نحو الجبل الغامض . الحل يبدأ .

الفصل الثالث (الاتصال) ، يبين ان ريتشارد دريغورس وماليندا ديلون يتسلقان الجبل نحو موعودهما المحدد . ينحدران الى موقع الهبوط ، كما هي الحال في اي مرحلة من مراحل التطور حيث «تختار» الطبيعة ما هـو اصلح للبقـاء ، يستمر ريتشـارد دريغورس وحده . وفي روعة بعض المؤثرات الخاصة ، التي لم نتصورها ابداً (على يد دوغلاس ترامبول) يحيّي الكائن الارضي والغريب احدهما الآخر ويتفاهمان روحياً من خلال لغة الموسيقى الكونية . الموسيقى ، حقاً ، هي الاعجوبة السابقة

في بناء «حوارات قريبة ..» يكون (المخطط) ملزماً ، لكنه يتحـول الى خلق وحدة كاملة ، او قالب ، يستغرق اربعين دقيقة من الفعل الدرامي الذي يحتويـه السياق السينمائي :

الفصل الاول : الرؤيـة . الفصل الثـاني ، الدليـل المادي . الفصـل الثالث ، الاتصـال . اظن ان هذا البناء قد يكتب له الانتشار في المستقبل القريب كما يمارسه صانعو الفيلم الشباب في المدارس الان .

(الشكل) هو المستقبل .

معرفة موضع الحبكة والتمكن منه شرطان اساسيان لكتابة السيناريو . مواضـع الحبكة في نهاية كل فصل هي القاعدة التي يرتكز عليها الفعل الدرامي . انها تجمع كل شيء معاً . انها معالم ، اهداف اغراض او مواضـع الهدف لكل فصل تربط الحلقات في سلسلة الفعل الدرامي .

تمرين : شاهد فيلماً وجد مواضع الحبكة في نهـاية الفصلـين الاول والثاني . انظر الى ساعتك . اعطها وقتاً . جد عما اذا كان (المخطط) ينفع . وان لم تجد مواضع حبكة ، انظر ثانية الى ساعتك انها في الفيلم . اتعرف مواضـع الحبكة في نهاية الفصلين الاول والثاني في نصك ؟

الفصل العاشر

المشهد The Scene

ألأقتراب من المشهد :

المشهد هو العنصر الوحيد من عناصر النص الاكثر اهمية . في المشهد يحدث شيء (محدد) . إنه الوحدة المحددة للفعل ، انه المكان الذي تروى فيه القصة .

المشاهد الجيدة تصنع افلاماً جيدة. عندما تتأمل فيلماً جيداً فانك تتذكر (المشاهد) وليس الفيلم كله . فكر في فيلم «سايكو». اي مشهد تتذكره ؟ مشهد الحمام بالطبع . ماذا عن «بوج كاسيدي وصاندنس كيد» ؟ او «حرب النجوم» او «المواطن كين» او «كازابلانكا» ؟

الطريقة التي تعرض فيها مشاهدك على الصفحة تؤثر نهائياً في السيناريو كله . السيناريو تجربة قراءة .

غاية المشهد هو (دفع القصة الى الامام)

يكون المشهد طويلاً أو قصيراً حسبما تريد . قد يكون مشهد حوار في ثلاث صفحات ، أو قد يكون مشهداً قصيراً قصر اللقطة الواحدة ، كأن تتدحرج سيارة من الطريق . المشهد هو ما تريده ان يكون .

القصة هي التي تفرض طول المشهد او قصره . هناك قاعدة واحدة يجب (اتباعها) ، ضع ثقتك في قصتك . ستخبرك بكل شيء تحتاج الى معرفته . لقد لاحظتُ ان الكثيرين يمتلكون ميلاً لوضع قاعدة لكل شيء . فاذا كان هناك ثمانية عشر مشهداً وتتابعان في الصفحات الثلاثين الأول من سيناريو فيلم معين ، فان الكتاب يشعرون ان صفحاتهم الثلاثين الأول يجب ان يكون لها ثمانية عشر مشهداً وتتابعان . ليس بوسعك ان تكتب سيناريو وانت تتبع الارقام كأنك تضع لائحة محل تجاري .

هذا لايفيد . ضع ثقتك في قصتك التي تحكي ما تحتاج الى معرفته .

سنقترب من المشهد من جانبين : سنكشف (عموميات) المشهد ، اي (الشكل) ومن ثم ندرس (خصوصيات) المشهد ، اي كيف نخلق مشهداً من العناصر او المكونات التي بين يديك ضمن ذلك المشهد .

... شيئان في كل مشهد . المكان و الزمان .

اين (يقع) مشهدك ؟ في مكتب اوسيارة اوساحل أو جبال او شارع مدينة مكتظة ؟ ما (موقع) المشهد ؟

العنصر الثاني هو (الزمن) . ما الوقت الذي يقع فيه مشهدك ؟؟ النهار أو الليل ؟ اي الصباح أم في الظهيرة ؟ أم في وقت متأخر من الليل ؟

كل مشهد يقع في (مكان) محدد وفي (زمن) محدد . كل ما تحتاج الاشارة اليه هو (نهار) ام (ليل) ؟

أين يقع المشهد؟ أفي (الداخل) أم في (الخارج)؟ من هنا يتضح شكل المشهد :

مشهد داخلي . غرفة معيشة ليلاً

أو

مشهد خارجي . شارع . نهاراً

المكان والزمان . انَّ بك حاجة الى معرفة هذين العنصرين قبل أن تبني أو تؤسس المشهد .

فاذا غيّرت (المكان) أو (الزمان) يصبح المشهد جديداً .

في الصفحات العشر الأول من «الحي الصيني» ، رأينا كيرلي في مكتب جيك غاضباً بسبب زوجته . يقدم له غيتس قدحاً من ويسكي رخيص ، يسيران الى خارج المكتب الى باحة الاستعلامات .

عندما ينتقلان من مكتب نكلسن الى باحة الاستعلامات يكون المشهد جديداً ، لقد غيرا (المكان) .

يطلب غيتس في مكتب شريكيه وتستأجره السيدة مولري (المزيفة) . المشهد في مكتب الشريكين جديد . لقد غيروا (مكان) المشهد ، مشهد في مكتب غيتس ، ومشهد اخر في باحة الاستعلامات ومشهد ثالث في مكتب الشريكين . ثلاثة مشاهد في المكتب (تتابع)

اذا وقع المشهد في المنزل وانتقلت من غرفة النوم الى المطبخ ومن ثم الى غرفة المعيشة

فان لديك ثلاثة مشاهد مستقلة قد يقع المشهد في غرفة نوم بين رجل وأمرة يتبادلان القبل . ثم ينتقلان الى الفراش . وعندما تنتقل (الكاميرا) الى النافذة حيث يتحول الليل الى نهار وتعود الى الاثنين وهما يستيقظان ، فان هذا مشهد جديد . لقد تغير (زمن) المشهد .

اذا كانت الشخصية تسوق سيارتها ليلاً في طريق جبلي وتريد ان تبين لها مواقع مختلفة فعليك ان تغير المشاهد :

مشهد خارجي . طريق جبلي . ليلاً الى مشهد خارجي . طريق جبلي اكثر بعداً ، ليلاً .

ان لهذا الأجراء سبباً ، انها الضرورة المادية لتغيير وضع (الكاميرا) . لكل مشهد او لقطة في موقع جديد . كل مشهد يتطلب تغييراً في موضع (الكاميرا) : (ملاحظة : كلمة (كاميرا) تكتب بحروف كبيرة في السيناريو) وبالتالي يتطلب تغييراً في الانارة . ولهذا نجد ان فريق الفيلم كبير وان كلفة تصوير الفيلم غالية ، قرابة عشرة الاف دولار لكل دقيقة . واذا ازداد أجر العمل تزداد كلفة الدقيقة الواحدة وينتهي بنا المطاف ان ندفع مبلغاً كبيراً في شباك التذاكر .

تغييرات المشهد ضرورية في تطور النص . المشهد هو حيث يقع ، حيث تروي القصة بـ «صور متحركة» .

يبنى المشهد حسب البداية والوسط والنهاية كما السيناريو . أو قد يعرض في جزء ، في نسبة من كل . كأن تعرض نهاية المشهد فقط . اقول مرة ثانية ، ليست هناك قاعدة ، انها قصتك . فضع انت القواعد .

كل مشهد يكشف في الاقل عنصراً واحداً من معلومات القصة الضرورية للقارىء او المشاهد . ومن النادر جداً ان يقدم اكثر من هذا . ان المعرفة التي يتلقاها المشاهد هي غاية المشهد او هدفه .

عموماً ، هناك نوعان من المشاهد . النوع الاول حيث يقع شيء ما (بصرياً) كما مشهد الحركة action scene ، المطاردة التي بدأ فيها فيلم «حرب النجوم» او مشاهد الملاكمة في «روكي» . والنوع الثاني هو مشهد الحوار dia logue بين شخصين أو اكثر . معظم المشاهد تجمع النوعين . في مشهد الحوار هناك كالمعتاد حركة تجري ، وفي مشهد الحركة هناك حوار كالمعتاد . مشهد الحوار يقع في ثلاث صفحات أو اقل

تقريبا . اي ثلاث دقائق في زمن الشاشة . واحيانا ، وليس دائما ، يستغرق مدة اطول . ان مشهد الحب ، المجهض ، في « الخيط الفضي » يقع في تسع صفحات . ومشاهد قليلة في « شبكة التلفزيون » تقع في سبع صفحات . اذا كتبت مشهد حوار بين شخصين فحاول ان تجعله في اقل من ثلاث صفحات . عليك ان تكون في نصك « بارعا » او « ذكيا » او « حاذقا » . بوسعك ان تروي قصة حياتك في ثلاث صفحات اذا اضطررت الى ذلك . معظم المشاهد في النصوص المعاصرة تقع في صفحات قليلة فقط .

في بنية المشهد يقع شيء مامحدد . فالشخصيات تتحرك من نقطة (أ) الى نقطة (ب) . او ان القصة تنتقل من نقطة (أ) الى نقطة (ب) . قصتك تتحرك الى الامام دائما . وحتى في لقطات الاسترجاع Flashback فان « جوليا » . « اني هول » .. و « راعي بقر منتصف الليل » بنيت المشاهد لتضم استرجاعات لانها جزء مكمل للقصة . لقطة الاسترجاع اسلوب يستخدم لتوسيع استيعاب القصة بالنسبة الى المشاهدين والشخصيات والوضع . انها ايضا اسلوب محدد بزمن في طرق عديدة . يقول توني بل ، المنتج والمخرج والممثل : « عندما اجد استرجاعات في نص اعرف ان القصة في مشكلة . انها مخرج سهل للكاتب الذي تنقصه الخبرة » . ينبغي لقصتك ان تنفذ فعلا بلا استرجاعات . ومالم تكن مبدعا مثل وودي الن في « اني هول » او الفن سارجينت في « جوليا » . فحاول ان تتجنبها .

المشاهد « تؤرخ » مادتك حالا .

كيف ستتصرف بشأن خلق مشهد؟

اولا اخلق (السياق) ومن ثم حدد (المضمون) .

ماذا يحدث في المشهد؟ ما (القصد) من المشهد؟ لماذا يوجد المشهد ؟ كيف يدفع القصة الى الامام ماذا؟ يحدث؟ احياناً ، يقترب ممثل من مشهد عن طريق اكتشافه ماذا يفعل هناك واين يكون؟ واين سيذهب بعد المشهد؟ ماهدفه في المشهد ؟ لماذا هو في المشهد؟

وبما انك كاتب ، فان من واجبك ان تعرف سبب وجود شخصياتك في المشهد ، وكيف تدفع افعالها او حوارها القصة الى امام . عليك ان تعرف ماذا يحدث لشخصياتك (في) المشهد وكذلك ماذا يحدث لها (بين) المشاهد . ماذا يحدث بين مشهد في مكتب ظهيرة يوم اثنين وبين مشهد في مساء الثلاثاء وقت العشاء؟ فاذا لم تعرف انت

فمن يعرف غيرك ؟

اذ تخلق (السياق) حدد الغرض الدرامي لتستطيع ان تبني المشهد سطراً سطراً . فعلاً فعلاً . وانت اذ تخلق (السياق) اسس (المضمون) .

حسناً . كيف تفعل هذا ؟

اولاً . جد (المكونـات) أو (العناصر) ضمن المشهـد . اي جانب من جـوانب حياة شخصيتك (المهنية) او (الشخصية) او (الخاصة) ستكشف؟

لنعد الى قصة الرجال الثلاثة الذين يسطون على بنك «جيس مانهاتن» . افرض اننا اردنا ان نكتب مشهداً حيث تقرر الشخصيات سرقة البنك . حتى هذه اللحظة ، انهم يتكلمون عن السطو . الآن سيقومون بالسطو . هذا (سياق) . الآن ، (المضمون) .

اين يقع مشهدك؟

أفي بنك ام منزل ام حانة؟ داخل سيارة ام في نزهة في حدائق؟ المكان الواضح لتحديد المشهد سيكون مكاناً هادئاً ومنعزلاً ، ربما سيارة مستأجرة في طريق . هـذا مكان واضح للمشهد . انه يفيد ، ولكن ربما هناك شيء اكثر بصرياً تستطيع ان تستخدمه ، وهو الفيلم .

يؤدي الممثلون كالمعتاد ادوارهم «ضد مزاج» مشهد ، بمعنى انهم لا يقتربون الى المشهد من مقترب واضح بل من مقترب (غير واضح) . مثلاً ، انهم جميعـاً يؤدون مشهد «الغضب» وهم يبتسمون برقة ، يخفون هياجهم او غضبهم تحت غطاء التعبير بلطف . براندو استاذ في هذا الأسلوب .

في «الخيط الفضي» يكتب كولن هيجنز مشهد حب بين جل كلا يبورغ وجين وايلدر وهما يتحدثان عن الزهور! انه مشهد جميل . اورسن ويلز في «سيدة من شنغهاي» يمرّ مع ريتا هيوارث في مشهد حوض اسماك ، امام سمك القرش والبركودة .

عندما تكتب مشهداً ابحث عن طريقة تمسرح فيها المشهد «ضد المزاج» .

أفترض اننا نستخدم قاعة مراهنات ، مزدحمة ، ليلاً ، خلفيةً لمشهد «القرار» في قصتنا حول بنك «جيس مانهاتن» . نستطيع ان نقدم عنصر التشويق في المشهد كأن تراهن الشخصيات في اثناء ماتناقش قرار سرقة البنك ، يدخل شرطي ، يتجـول في جوارهم . انه يضيف مسحة من الشد الدرامي . يفعل هذا هيتشكوك دائماً . نبدأ بصرياً بمشاهدة فيلم يبدأ بضربة ثماني كرات ثم تسحبنا الكاميرا الى الوراء لتكشف

عن الشخصيات وهي تتكيء على الطاولة وتناقش المهمة .

متىٰ مايتحدد (السياق) والغرض والمكان والزمان فإن (المضمون) يلي ذلك .

افترض اننا نريد ان نكتب مشهداً عن نهاية علاقة . كيف سنكتبه؟

اولاً ، جد غاية المشهد . والغاية في هذه الحالة هي نهاية علاقة .

ثانياً ، عليك ان تعرف (اين) يقع المشهد و (متىٰ) ، نهاراً أوليلاً . قد يقع المشهد في سيارة اومشياً علىٰ الاقدام، اوفي صالة سينما اوفي مطعم. لنستخدم مطعماً ، فهو مكان مثالي لانهاء علاقة .

اليك (السياق) . هل كانت العلاقة بين الحبيبين طويلة زمنياً؟ كم طولها؟ وفي علاقة توشك على الانتهاء ، وكما هو معتاد ، يريد احد طرفيها ان تنتهي بينما يتمنىٰ الطرف الآخر عدم انهائها . لنقل ان (هو) يريد أن ينهي العلاقة مع (هي) . فهو لايريد ان يخدش (هي) ، انه يريد أن يكون «لطيفاً و «مهذباً» قدر استطاعته .

من الطبيعي ان يتأخر الامر دائماً . تذكّر مشهد القطيعة في «أمراة غير متزوجة» عندما يتناول مايكل مور في الغداء مع جل كلا يبورغ ولا يستطيع ان يرغم نفسه على قول الكلمات . يتريث حتىٰ يصلا الشارع ، وبعد الغداء يضع حداً للعلاقة ويقول كلماته .

اولاً ، جد مكونات المشهد . ماذا يوجد في المطعم ، لنستخدمة دراميأ؟ النـدل ، الطعام شخص مايجلس قرب المائدة ، صديق قديم؟ .

(مضمون) المشهد يصبح الآن جزءاً من (السياق) .

انه لايريد ان (يخدشها) لذا فهو هادىء ومتردد . وظّف التردد : جمل مستمرة ، التحديق بنظرات طويلة ، مراقبة الزبائن القريبين من المائدة ، ربما سمع النـادل تعليقات قصيرة ، والنادل فرنسي حتماً ، وقد يكون شاباً . عليك ان تختار!

هذه الطريقة تبيح لك ان تسيطر على قصتك لا ان تسيطر قصتك عليك . وبما انك كاتب فعليك ان تجرب «الأختيار» و «المسؤولية» في بناء مشاهدك وعرضها .

ابحث عن الصراعات ، اجعل الامر صعباً ، بل اكثر صعوبة . فهذا يضيف توتراً .

اتذكر المشهد عند عتبة المطعم في «آني هول»؟ آني تخبر وودي الن انها تريد ان تكون «صديقته» فقط وان لاتستمر العلاقة بينهما . كلاهما منزعج ، وهذا يضيف توتراً الى تصعيد النغمة الكوميدية . عندما يغادر المطعم يصطدم بعدة سيـارات ، يمزق اجازة السوق امام الشرطي . انها حالة هيستيرية . يوظف وودي الن الوضع في

اقصى تأثير درامي .

تنجح الكوميديا في خلق وضع فتدع الناس يقومـون بافعـال وردود افعال ازاء الوضع وازاء بعضهم بعض . في الكوميديـا لاتجعل الشخصيـات تمثل من اجـل الضحك ، عليها ان تؤمن بما تقوم به والا تصبح مقحمة ومصطنعة ومن ثم جادة .

اتذكر الفيلم الايطالي «طلاق على الطريقـة الايطاليـة» من بطولـة مارسيلـو ما ستروياني؟ انه كوميديا سينمائية . ما يفصلها عن الكوميديا الكلاسيكية خيط رفيع الكوميديا والتراجيديا وجهان لعملة واحدة . ماستروياني متزوج من امراة تفرض عليه متطلبات جنسية كثيرة لايستطيع ان يفي بها . وبخاصة عندما يلتقي ابنة عمه الشهوانية التي تهيم به حتى الجنون . يـريد الطـلاق ، لكن الكنيسة ، لاتعتـرف بالطلاق . ما بوسع الزوج الايطالي ان يفعل؟ ان الطريقة الوحيدة التي تجعل الكنيسة تعترف بانتهاء الحالة الزوجية هي موت الزوجة . لكن زوجته في صحة تامة

يقرر قتلها . ووفقاً للقانون الايطالي ، فانه يستطيع ان يقتلها على نحو مشرف وان ينجو من العقاب اذ ثبتت خيانتها له . عليه ان يكون ديوثاً . لهذا يشرع في ايجاد عشيق لزوجته .

هذا هو الوضع .

بعد تطورات عديدة ومضحكة تخونه حقا ، فيفرض عليه شرفه الايطالي ان يقتلها . يتعقبها وعشيقها الى جزيرة في بحر ايجة بحثاً عنهما والمسدس في يده .

تتحرك الشخصيات في نسيج من الظروف وتؤدي ادوارها بجد مبالغ به . والنتيجة فيلم كوميدي جيد .

يخلق وودي الن اوضاعاً جميلة . في «آني هول» ، «النائم» ، «العبها ثانية» و«سام» يخلق وضعاً ليجعل شخصياته تبدي رد فعل ازاءه . يقول وودي الن «في الكوميديا يكون التمثيل المضحك اسوأ ماتفعله» .

الكوميديا ، شأنها شأن الدراما ، فهي تعتمد على «اناس حقيقيين في اوضـاع حقيقية» .

نيل سايمون يخلق اناساً رائعين يعملون بمقاصد مزدوجة ثم يدع «الشرارة» تقدح في اثناء مجابهتهم العقبة تلو العقبة . انه يخلق وضعاً قوياً ثم يضع فيه اناساً اقوياء معقولين : في «وداعاً ايتها الفتاة» يستأجر ريتشارد دريفوس شقة صديقه وعندما

يصل الصديق للسكن فيها وسط عاصفة ممطرة هوجاء في الثالثة صباحاً ، يجد ان مارشاميسن وابنتها تسكنان الشقة . ترفض مارشا ان تغادر . لان «الحيازة تسعة اعشار القانون»!

مايعقب ذلك هو مشهد إثر اخر من الدعابة الكلامية ، يمقت احدهما الآخر يتحمل احدهما الآخر واخيراً يحب احدهما الآخر .

عندما تشرع في كتابة سيناريو ، جد الغاية من المشهد ثم حددها في مكان وزمان . بعدها جد العناصر والمكونات في المشهد لتبنيه وتجعله ناجحاً .

من مشاهدي المفضلة من «الحي الصيني» هو المشهد الذي نرى فيه جاك نكلسن وفاي دوناواي في منزل الاخيرة بعد تتابع مأوى فيستا للمسنين . خلال الثماني عشرة ساعة الماضية كاد غيتس يغرق ، تعرض للضرب مرتين يُجرح انفه ويفقد حذاءه . ولم يخلد الى النوم ابداً . انه منهك ويشعر بوجع في كل جسمه .

انفه يؤلمه . يسألها ان كانت تحتفظ بمطهر لتنظيف جرح انفه ، تصحبه الى الحمام ، تنظف انفه ، يلاحظ شيئاً في عينيها ، عيباً لونياً طفيفاً تلتقي عيناهما ، يستقيم في جلسته ويقبلها .

يقع المشهد التالي عندما يمارسان الجنس . هذا المشهد ايضاح جميل لما ينبغي ان تبحث عنه حين تخطط مشهداً . جد المكونات داخل المشهد لتجعله ناجحاً . وأحد هذه المكونات ، في هذا المشهد ، هو المطهر في الحمام .

لكل مشهد ، كالتتابع والفصل والسيناريو الكامل ، بداية ووسط ونهاية . غير انك لاتحتاج الآ ان تعرض (جزءاً) من المشهد . بوسعك ان تختار ماتعرضه في البداية أو الوسط أو النهاية .

على سبيل المثال ، في مشهد السطو الذي يقوم به ثلاثة رجال على «بنك جيس مانهاتن» ، تستطيع ان تبدأ المشهد من (الوسط) وهم يلعبون البليارد . قد تكون بداية المشهد حين يصلون ، يجدون طاولة لعب ، يتمرنون ، ومن ثم يبدأون لعب البليارد . لاعليك ان تعرض مالا تختار عرضه . نهاية المشهد هي عندما يغادرون قاعة اللعب . ولست مضطراً ان تعرضه أيضاً .

من النادر تصوير مشهد بكليته . المشهد في الاعم الغالب جزء من (كل) . ذات مرة اشار وليم غولدمن ، الذي كتب «بودج كاسيدي وصاندنس كيد» و «كلهم رجال

الرئيس» ـ وافلام اخرى ـ انه لم يُدخِل مشاهده الا في اللحظات الاخيرة الممكنة ، اي قبل نهاية فعل محدد في المشهد تماماً .

في مشهد الحمام في «الحي الصيني» عرض تاون (بداية) مشهد الحب ثم انتقل الى (نهاية) مشهد السرير .

وانت ، بوصفك كاتباً ، تتحكم تحكماً تاماً في الكيفية التي تسيِّر بها مشاهدك لتدفع قصتك الى الامام . انت (تختار) اي جزء من المشهد الذي ستعرضه .

كولن هيجنز كان كوميديا سينمائياً فريداً من نوعه (بواسطة فيلم «لعبة قذرة» اصبح مخرجاً ايضاً) ، إن فيلم «هارولد ومود» وضع كوميدي رائع : شاب في العشرين وامراة في الثمانين يقيمان علاقة خاصة . «هارولد ومود» حالة حيث وجدها المشاهدون تدريجياً في الفيلم وعلى مدى سنوات جعلته هذه الحالة فيلماً «كلاسيكيا» طليعياً في السينما الامريكية .

في «الخيط الفضي» وضع هيجنز مشهد حب يجري «ضد مزاج الممثلين» . جين دايلدر ، بدور جورج ، وجل كلا يبورغ بدور هيلي ، يتقابلان في مقطورة الطعام ، يستميل احدهما الآخر ، يثملان معاً . يقرران ان يقضيا الامسية معاً . تجد مقصورة ويجد شمبانيا . يبدأ المشهد عند عودة جورج الى المقصورة متقداً انتشاء واملاً .

(ص١٩ من السيناريو)

مشهد داخلي . الممر . ليلاً .

يقهقه مع نفسه ويدمدم : «اتشينن ، توبيكا ، سانتافي» . يتجه جورج الى عمق الممر . يخرج رجل بدين فجأة من مقصورته الواقعة في النهاية البعيدة ويتجه حيث جورج . يتوقف جورج ويستند الى الباب ليفسح له مجالاً للمرور . انها مناورة صعبة ومحرجة لرجل بدينْ يريد المرور . تمتد يد جورج الى مقبض الباب بصعوبة . تفتح الباب حالاً ويدخل جورج مترنحاً وسط المقصورة . يتلفت فيـرىٰ سيدة مكسيكيـة ضخمة وقبيحة مرتدية ثوب نومها وهي تركع امام سريرها وتصلي . ترمق جورج بنظره وبا سبانية عنيفة تبدأ صلاة مضطربة لتدفع عنها اذىٰ اغتصاب وشيك .

يصعق جورج وينحني ويتمتم كلمات اعتذار ، يخرج مسرعاً الى الممر وهو يغلق الباب من ورائه . يتوقف لحظة ليستعيد رباطة جأشه ، يتجشأ ويـواصل سـيره . وفجأة يلوح رجل بدين آخر خارجاً من مقصورته ويُشق طريقه نحو جورج . يتأوه

جورج مخافة ان يعود الى ذلك المشهد مرة ثانية ، يقفل راجعاً ، يجتاز باب السيدة المكسيكية ويطرق الباب المجاور . يفتحها ، يخطو الى الداخل لحظة ليدع الرجل البدين يمر ، ثم يستدير الى النزيل . انه سيد مشهور ، حسن الهندام ، يرفع رأسه من الاوراق التي يقرؤها . انه روجرد يفيرو .

جورج

أستميحك عذراً

لاينتظر جورج جواباً ، يبتسم ويغلق الباب بسرعة . يواصل السير في الممر .

مشهد داخلي . ممر جورج .

جورج يصل الى مقصورته ويقرع الباب .

صوت هيلي

ادخل

جورج يدخل .

مشهد داخلي . شقة جورج .

ايفاء بوعدها كلفت هيلي البواب بسحب قاطع المقصورة لتجعل من مقصورتهما مقصورة واحدة . فكان ان أصبح المكان فسيحاً ورومانسياً بعد ان تحولت الاريكتان الى سريرين . جورج ينظر الى ماحوله ويبتسم .

جورج

هذا رائع

هيلي تستلقي في سريرها مرتدية حذاءيها . تضع شريطاً في جهاز المسجل (صفحة ٢٠)

هيلي

مهلاً . مازال اعمل في الاضاءة والموسيقىٰ

كل ما قدموه لنا هو الاختيار الذي يشبه

الاختيار بين الموسيقى الكلاسيكية والموسيقى الشعبية .

هذه موسيقىٰ كلاسيكية.

تضغط علىٰ زر بجانب سريرها فنسمع الحركة الاخيرة من مقطوعة «١٨١٢» لجايكوفسكي .

هيلي

وهذه موسيقى شعبية

- تضغط على زر آخر ونسمع غي لو مباردو يعزف «دونكي سيرابفد» .

جورج

اهذه موسيقى شعبية . اظن اننا في وقت الاستلقاء .

يخلع جورج معطفه ورباط عنقه . يذهب الى الحمام ليجيء بمنشفة للشمبانيا .

تضع هيلي جهاز المسجل في الارض بجانب سريرها وتفتح صوته .

هيلي

لقد استقرّ رأيي على هذه

ينبعث صوت اغنية حب مرحة من جهاز التسجيل تسمىٰ «موضوع هيلي»

جورج

اغنية جميلة

يخرج من الحمام ويجلس الى جانب سريرها .

جورج

أحب هذه الاغنية . وكلما سمعتها فكرت بك .

ينحني ويقبل جبينها برقة . هيلي يروق لها ذلك .

هيلي

عبرت عن هذا بلطف

جورج

شكراً لك . مارأيك بقدح شمبانيا؟

هيلي

ارجوك

يجلب جورج احد القناني المفتوحة .

(صفحة ٢١) .

جورج

لااستطيع ان اقدر حجم المقصورة بلا قاطع

هيلي

انها مقصورات صغيرة اذا كانت مستقلة .

لكنها تفيد في تحويرها .

جورج

لأي غرض؟

هيلي

التحوير . عندما تلعب بالكرات فانها ترتد دائماً من الحائط

تستعرض ثلاث كرات وهمية . جورج يبتسم . ينزع فلينــة القنينة . يسكب في القدحين .

جورج

اتحورين كثيراً؟

هيلي

اعرف خفايا الامور واسبابها

يتوقف جورج ، ينظر الى عينيها فيبتسم ببراءة . يبتسم ويبدآن ضحكاً ينم عن شهوة .

يقدم لها جورج كأساً من الشمبانيا

جورج

بصحتك

هيلي

شكراً

جورج

وبصحتي

يتكىء الى الوراء على السرير ويواجه احدهما الآخر .

جورج

نخبنا . ونخب رومانسية القطار

هيلي

القطارات التي تسير ليلاً

يرتشفان
(صفحة ٢٢)

هيلي

لماذا لاتخلع حذاءك . يفترض بك ان تضعه
في الخزانة الصغيرة لكي يأخذه البواب ويلمعه صباحاً .

جورج

احقاً؟ هذا رائع

في اثناء مايخلع حذاءه تقع عيناه على كتاب رامبرانت موضوع على كرسي

جورج

هذا نتاج فنان

هيلي

نعم ، اعطاني النسخة لصيانتها . اتريد قراءته؟

جورج يضع حذاءه في الخزانة الصغيرة بجانب الباب .

جورج

فيما بعد

يطفيء المصابيح المتدلية فوق السرير ويبقي المصابيح الزرقاء والبرتقالية مضاءة . انه تجانس رومانسي . تبتسم هيلي موافقة .

هيلي

هات وسادتك لنتطلع الى الصحراء تحت ضوء القمر .

جورج

فكرة رائعة

يرفع جورج الوسادة من سريره والموضوعة على نحو متواز مع النافذة ، ويضعها على سرير هيلي بشكل عمودي ازاء النافذة .

جورج

إندسي

يتلاصقان على السرير الى حد يستلقيان على ظهريهما وذراع جورج تحيط بكتف هيلي يحدقان عبر النافذة لحظة ، يشاهدان شجيرات الصبار وتلال موجاف زاب

الصحراوية تحت النجوم .

هيلي

منظر جميل . أليس كذلك ؟

جورج

جميل جداً

يضع كأسه أرضاً ويقبل شعرها . تستدير نحوه فيواجه وجهها وجهه .

(صفحة ٢٣)

هيلي

جورج

جورج

نعم

هيلي

أصحيح حقاً انك تحرر مطبوعات جنسية

جورج

انا احررها حقاً . ولكن لدي اعترافاً

هيلي

اوه

جورج

انني افضل كتب الحدائق

هيلي

(تبتسم)

إحقاً؟

جورج

أجل . هذا حقل تخصصي

هيلي

أأنت مرجع فيها ؟

جورج

بلا شك

هيلي تبدأ بفك ازرار قميصه

هيلي

حسناً ، اهناك شيء تريد ان تخبرني به؟

جورج

تعنين افكاراً قليلة في اساليب
زراعة الحدائق؟

هيلي

اجل . تلمحيات مفيدة لمبتدئة

جورج

حسناً ، عندما تزرعين حديقة تذكري قاعدة
واحدة : اكرهي برك السباحة

هيلي تقبل صدره العاري وتقهقه

هيلي

اهكذا الامر؟

(صفحة ٢٤)

جورج

اوه . اجل

هيلي

أيفضلونها مكسوة بالاعشاب؟

جورج

كلما كانت مكسوة بالاعشاب كانت افضل

تقبل ذقنه

هيلي

عظيم . ماذا علي ان اعرفه ايضاً؟

جورج

هناك سر في معالجة الازالية الصحراوية

هيلي

اخبرني .كلِّ اذان صاغية

تُدني رأسها من رقبته وتبدأ بعض اذنه

جورج

عامليها كما تعاملين الاعشاب الاستوائية

هيلي

لاتمزح

جورج

انه كلام مقدس

هيلي

(تريدُ ان يكون الحديث صريحاً)

اذن فانت تقول: «ان ماينفع الاعشاب الصحراوية ينفع الاعشاب الاستوائية»؟

جورج

لم اكن لأعبر عن ذلك بافضل من تعبيرك

هيلي تسند جسمها الى كوعيها

هيلي

جورج ، هذا رائع

جورج

الم اقل لك

هيلي

اريد ان انقب اعمق

جورج

انت ضيفتي

(صفحة ٢٥)

تعود الى تقبيل صدره وتبدأ بالزحف نحو سرته

هيلي

حسناً ، وماذا يحدث لو عاملت الازالية عشباً صحراوياً؟

جورج ينظر الى النافذة ويتجمد في مكانه

زاوية جديدة . قطع صدمة .

خارج النافذة ترتطم جثة رجل ميت بحافة النافذة . تتدلى الجثة على نحو بشع ، معلقة بمعطف مثبت على المزلاج الناتئ . يفتح جورج فمه فاغراً . تصيح صافرة القطار .

نرى وجه رجل ميت على نحو واضح ، كهل ذي شارب ابيض ولحية صغيرة مشذبة ، كان قد اشبع ضرباً واصيب راسه بطلق ناري ، يسيل الدم على جانب وجهه يقفز جورج من السرير . تتأرجح الجثة لحظة اخرى وتسقط . يتوقف الصغير . ويعود كل شيء في مكانه .

مشهد داخلي . مقصورة جورج . زاوية اخرى .

لم تر هيلي شيئاً لكنها تتطلع الى جورج . تحدق بثبات نحو النافذة الخالية .

هيلي

جورج . مالامر؟ انا آسفة على سؤالي

جورج

هل رأيت ذلك؟ ذلك الرجل؟

يثب جورج الى البقعة المضاءة ويندفع الى النافذة محاولاً النظر الى اسفل نحو خطوط السكة الحديد .

هيلي

اي رجل؟

جورج

كان هناك رجل خارج النافذة

اصيب رأسه بطلق ناري

هيلي

ماذا؟

جورج

(منفعلاً)

هيلي . انا لاامزح . جثة رجل ميت

تدلت من الاعلى

(صفحة ٢٦)

كان معطفه معلقاً . لقد رأيته
ماانا فاعل؟ علي ان ابلغهم
قد يوقفون القطار

هيلي

هيا . هيا . هيا . هدئ من روعك

تنهض من السرير وتمسكه

هيلي

هيا الآن . اجلس تحتاج مزيداً من الشمبانيا

جورج

انا لاامزح . هيلي لقد رأيته

هيلي

حسناً

يجلس جورج وتسكب هيلي شمبانيا . جورج يكرعها بجرعة واحدة

جورج

ياللعجب . لااصدق

هيلي

ولا انا

جورج

لكنني رايته . لقد رأيته حقاً .

هيلي

مؤكد رايته . لقد رأيت شيئاً . ولكن من يعلم .
ماهو؟ جريدة قديمة . طائرة صبي ورقية
قناع هالوين . قد يكون اي شيء .

جورج

لا . انا متأكد . انها كانت جثة ... رجل ميت

عيناه كانتا واضحتين

هيلي

اكثر وضوحاً من راسك . انت تتخيله ياجورج

جورج

لا . انا لم اتخيله

هيلي

حسناً اذن ، اتصل بالمسؤول واخبره بما رايت

ماتزال عندنا قنينة شمبانيا اخرى

(صفحة ٢٧)

جورج

سيظنني مخموراً

هيلي

من أين ستراوده هذه الفكرة؟

جورج

ولكن ، ياهيلي ، كان الامر واضحاً

هيلي

تعال الى هنا

هيلي تسحب وسادته وتحثه على ان يرفع ساقيه الى اعلى . جورج يمسح جبهته .

جورج

اشعر بدوار

هيلي

استلق

جورج يستلقي وظهره على السرير . تصدر عنة آهة . ترفع هيلي جهاز المسجل ، الذي توقف عن العمل عندما ركله جورج ، تنظر الى ماحولها بحثاً عن مكان أمين تضعه فيه . تضغط على الزر فتبدأ موسيقى (موضوع هيلي) وتضعه على رف عال قرب النافذة .

جورج

اذا كانت هذه تشبه المبيدات فانني اقلع

عن الخمرة طيلة حياتي

هيلي

الذهن يخدع طيلة الوقت . انت تعرف هذا

اهدا وانس الامر

هيلي تطفيء الانوار وتستلقي الى جانب جورج . يرمقها بنظرة طويلة

جورج

من المؤكد انها اغنية جميلة

هيلي

نعم . انها جميلة

يقبل شفتيها برقة ويتطلع اليها بقدر كبير من الحنو

جورج

انت جميلة ياهيلي

هيلي ، على الرغم من تعقيدها ، لم تعتد هذا الحنو . عيناها تغرورقان بالدموع

هيلي

وانا أحبك أيضاً

يتحرك نحوها ثانية ويقبلان بعضهما بعضاً قبلات طويلة وحارة . هذه أول مرة يبديان حاجتهما الحقيقية ورغبتهما المشتركة . عندما تنتهي القبلة ينظر كلاهما الى الآخر عارفين ان هذا الشعور الذي يربطهما شعور خاص حقاً .

جورج

هل انت متأكدة انني لااحلم

هيلي

ربما ، كلانا يحلم

ترتمي بين ذراعيه ويعانقها بتوق

لاحظ كيف ان المشهد يجسد البداية والوسط والنهاية . انه ايضاً موضع حبكة في نهاية الفصل الاول . اذن جد حادثاً أو حدثاً يقع في الفصل الثاني . لاحظ الرقة التي

عبرت عن الدفء بين الشخصيتين . على الشاشة ، يضخ وايلدر وكلا يبورغ الحياة في المشهد ليصبح لحظة جميلة .
انه مثال جيد لمشهد الناجح .

****

تمـرين : اكتب مشهداً بـوسـاطـة خلق (سيـاق) وبعـده اسس (المضمون) . جد هدف المشهد واختـر (مكان) المشهـد و (زمانه) . جد (المكونات) او (العناصر) التي يحتويها المشهد لتخلق صراعاً وبعداً ولتولد دراما . تذكرّ : الدراما صراع ، فابحث عن الصراع . قصتك تندفع الى الامام دائماً ، خطوة فخطوة . مشهداً فمشهداً . نحو الحل .

الفصل الحادي عشر

الإقتبـاس Adaptation

الإقتراب من فن - الإقتبـاس:

ان إقتباس السيناريو من رواية او كتاب او مسرحية او مقالة هو اشبه مـايكون بكتابة سيناريو أصلي . «ان تقتبس» معناه ان تترجم «وسطاً»Medium الى «وسط» آخر ، وهو يعرف (الاقتباس) بأنه القدرة «على خلق المناسب او الملائم عن طـريق التغيير أو التعديل» ، «تحوير شيء لخلق تغيير في البناء والوظيفة والشكل مما ينتـج عنه تعديلاً افضل .

بمعنى آخـر ، الروايـة هي الرواية والمسرحية هي المسرحيـة والسيناريـو هـو السيناريو . ان اقتباس سيناريو عن كتاب يعني تغيـير الثاني (الكتـاب) الى الاول (السيناريو) ، وليس مطابقة احدهما للآخر . انهما ليستا رواية ومسرحيةً معـدتين لتكونا فيلمين سينمائيين بل هما شكلان مختلفان . تفاحة وبرتقالة .

عندما تقتبس سيناريو عن رواية او مسرحية او مقالة او حتى اغنية ، فانك تغير شكلاً الى شكل آخر وتكتب «سيناريو» (مستمداً من مادة اخرى) .

في الجوهر ، ومهما يكن الامر ، فانك ماتزال تكتب سيناريو أصلياً . وعليك ان يكون مقتربك منه بالطريقة نفسها .

تتعامل الرواية عادة مع الحياة الداخلية لشخص ما ، مـع افكار الشخصيـة ، ومشاعرها وانفعالاتها وذكرياتها الواقعة ضمن المشهد الذهني الداخلي **mindscape** للفعل الدرامي . تستطيع في الرواية ان تكتب المشهد نفسه في جملة واحدة أو فقرة او صفحة أو فصل واصفاً الحوار الداخلي لافكار الشخصية ومشاعرها وانطباعاتها .

تقع الرواية عادة داخل رسم الشخصية .

اما المسرحية ، فتروىٰ بالكلمات وتصف الافكار والمشاعر والاحداث في حوار على خشبة مسرح محدد المساحة .

المسرحية تتعامل مع (لغة) الفعل الدرامي .

السيناريو يتعامل مع (الخارجيات) ، مع التفاصيل : صوت الساعة ، طفل يلعب في شارع خالٍ ، سيارة تستدير عند المنعطف . السيناريو قصة تروىٰ بالصور ويوضع ضمن سياق من البناء الدرامي .

جاك لوك غودار المخرج الفرنسي المبدع الذي اخرج «اللاهث» و «عطلة نهاية الاسبوع» و «عاش حياةً» يقولُ ان الفيلم ينشيء لغته الخاصة به وان علينا ان نتعلم كيف نقرأ الصورة .

يجب ان ننظر الى الاقتباس نظرتنا الى السيناريو الأصلي . الاقتباس إنما (يبدأ) من رواية او كتاب او مسرحية او مقالة او اغنية ، ايّ انه مادة مستمدة من (مصدر) ، من نقطة بداية ولا شيء غير ذلك .

«كلهم رجال الرئيس» مثال جيد . اقتبس وليم غولدمن نص الفيلم عن كتاب لبرنشتاين و وودوارد (علينا الا ننسىٰ ان الكتاب يدور حول قضية ووترغيت) ، هناك عدة اختيارات درامية كان يجب التوصل اليها حالاً . يقول غولدمن في مقابلة معه في شيروود اوكس انه كان اقتباساً صعباً : «كان علي ان اقترب الى مادة صعبة بطريقة بسيطة بدون ان تكون مسطحة . كان علي ان اخلق قصة من لا قصه . كانت المسألة دائماً مسألة محاوَلة معرفة ما القصة المشروعة» .

ويضيف قائلاً : «ينتهي الفيلم مثلاً وسط متن الكتاب . اتخذنا قراراً بان ننهيه هناك ، عندما وقع هالديمن في خطأ ، لا ان ننهيه عند استعراض وودوارد وبرنشتاين وهما يواصلان شهرتهما الكبيرة . يعرف المشاهدون مسبقاً انه قد ثبت على نحو قاطع انهما على حق وانهما واصلا مهمتهما واغتنيا واشتهرا وكان اثريي الصحافة . ان نجرب وننهي «كلهم رجال الرئيس» في ملاحظة متفائلة فان هذا يعد خطأ . لذا انهينا الفيلم عند هذه النقطة ، عند خطأ هالديمن ، النقطة التي تتعدىٰ قليلاً منتصف الكتاب . المهم في السيناريو هو التركيب المحكم . كان علي ان اتاكد اننا قد عرفنا ماأردنا ان نعرفه حين اردنا ان نعرفه . فاذا تملك المشاهدين اضطراب فاننا

نخسرهم» .

يبدأ غولرمن باقتحام مجمع ووترغيت ، انه تتابع محكم ومشـوق ، وبعد القـاء القبض على الرجال يقدم لنا غولدمن وودوارد (روبرت ريدفورد) في الجلسة الاولى من سماع الشهادات . يرى وودوارد محامياً من الطبقة الراقية في قاعة المحكمة ، يساوره الشك ، ومن ثم يستغرق في المحاكمة ، عندما ينضم برنشتاين اليه في القصة (موضع الحبكة ١) ينجحان في التوصل الى خيط الغموض والدسيسة الذي ادى الى سقوط رئيس الولايات المتحدة .

المادة الاصلية مصدراً مكتوب ، اما ماذا تفعل لتصوغها في سيناريو فهذه مسألة متروكة لك . قد تضيف شخصيات اومشاهد اوحوادث او احداثاً . لاتستنسخ رواية في سيناريو . إجعل السيناريو بصرياً ، اجعله قصة تروى بالصور .

يفعل غولدمن هذا في «رجل الماراثون» . لقد اقتبس السيناريو من رواية . انه يقول «يسألني الناس ان كنت قد كتبت سيناريو الفيلم قبل الرواية فأجيبهم : لا . لاابداً . انها رواية اولاً ، والواقع انها أشتريت للسينما مصادفة» .

«رجل الماراثون سيناريو معقد جداً . الرواية داخلية ، معظم الفعل يقع في داخل رأس الفتى . والمشهد الوحيد الذي يؤدية مباشرةً في الرواية (و) الفيلم هو مشهد اوليفيه في مقاطعة دايموند . انه مشهد خارجي ليس علي ان اكون جاداً فيه لانه قد انجز . لقد فعل فعله في الرواية ، وفعل فعله في السيناريو ، وفعل فعله في الفيلم .»

عندما تقتبس رواية وتحولها الى سيناريو كانك لست ملزماً ان تبقى اميناً على المادة الاصلية . وليس قبل وقت قصير اقتبست رواية وحولتها الى سيناريو . كان عليّ ان ابدأ من نقطة الانطلاق . انها رواية كوارث تدور حول عالم أرصاد جوي يكتشف ان عصراً جليدياً جديداً سيحل قريباً . لم يصدقه احد حتماً ، وعندما يتغير المناخ يكون الأوان قد فات . يبدا العصر الجليدي . يُرسل عالم الارصاد ومجموعة من العلماء الى ايسلندة لمعاينة جبل هناك ، لكن السفينة تتجمد في الجليد وتنتهي الـرواية بمـوت الشخصية الرئيسية متجمداً .

هذا ماورد في الرواية . قصة كارثة تقع في ستمائة وخمسين صفحة . انها قصة كئيبة .

قررت ان ابقي على الشخصية الرئيسية لكنني اردت ان اضعه في صراع انفعالي

لاجل المزيد من القيمة الدرامية ، فجعلته ناطقاً سياسياً كانت له منزلته في جامعة نيويورك . وان تصريحاته «اللامسؤولة» بشأن العصر الجليدي الوشيك قد تهدد منزلته في تلك الجامعة .

كان عليّ ان اعرف ماذا افعل بالقصة وكنت بحاجة الى تغيير النهاية الى خاتمة «مبهجة» او ايجابية . اردت ان تعيش الشخصيات لا ان تموت متجمدة في الجليد . لذا كان علي ان اخلق عناصر جديدة (مستمدة من) الرواية . بدأت ادرك انني اريد بداية مثيرة . عدت الى الرواية . وفي الصفحة ٢٨٧ وجدت ان الشخصية الرئيسية تسافر الى الجبل الثلجي في ايسلندة لتقيس حركة هذا الجبل . قررت ان ابدأ في سهل جليدي واسع في ايسلندة . ان ابدا من عنصر بصري . فبينما تتوغل الشخصيات عمقاً نحو مركز الجبل الثلجي تحدث هزة تسبب انهياراً جليدياً . فتستطيع النجاة بصعوبة . انه تتابع بصري قوي مهد للقصة على نحو مناسب .

عندما يعود البروفسور الى نيويورك ويقدم نتائج بحثه الى رؤسائه لم يصدقه احد . عاصفه الموسم الثلجية الاولى والتحذير يصبحان موضع الحبكة في نهاية الفصل الاول . العاصفة تحدث في هالوين (وهي فكرتي) لانها ممكنة ، ولانها تتابع بصري جيد .

اليك صياغة الاحداث التي ستقع .

الفصل الثاني يمثل مشكلة اخرى . قلّت الفعل الى ثلاثة تتابعات اساسية . اولاً : تنظم الشخصية الرئيسية شبكة عالية من العلماء الذين يدرسون المشكلة ويحلونها . ثانياً : مدينة نيويورك تتجمد . ثالثاً : يتقبل الناس في النهاية الحقيقة ويحاولون ان يضعوا خطة . لقد وضعت هذه التتابعات معاً الى جانب حوادث من الرواية وأنا على وعي بان علي ان اتحاشىٰ الصيغة الجاهزة من افلام الكوارث ، ففي ذلك الوقت لم تكن هناك سوق لأفلام الكوارث . وكما اشرت ، ان نهاية الرواية لم تنفع . فكان علي ان اغيرها . انهيت الفيلم بقصة مستقبلية عن البقاء على قيد الحياة .

غيرت الفعل على نحو ادىٰ الى تجمد سفينة العلماء في الجليد (موضع الحبكة في نهاية الفصل الثاني) ، جعلت الشخصية الرئيسية ، العالم ، وصديقته العالمة وشخصيات اخرىٰ ، يغادرون السفينة ويحاولون التكيف مع ظروف الجليد بالطريقة التي اتبعها الاسكيمو في الالف سنة الاخيرة

الفصل الثالث ، اذن ، جديد برمته . تسافر الشخصيات بوحدة مكونة من تسعة افراد . تصيد غزال الرنّة . وهي بهذا تتخلى عن مخلفات القرن العشرين . لقد انهيت السيناريو عندما تنجب صديقة العالم ولداً . ونجحت النهاية نجاحاً باهراً .

عندما تقبس سيناريو من رواية يجب ان يكون الاقتباس تجربة بصرية ، هذه مهمتك كاتباً للسيناريو . ينبغي ان تبقى أميناً على (وحدة) مادة المصدر فقط .

نرى في المشهد الاخير نوا كروس وهو يبكي فوق جثة ايفلين كما نرى غيتس ، الذي روّعه المنظر ، وهو يخبر ، ايسكوبار بأن كروس هو «المسؤول» عن كل ما حدث . عُدلت نهاية المسودة الثالثة لتتلاءم مع وجهة نظر تاون ، ولكن الحل بقي كما هو في المسودة الثانية . يقتاد غيتس الى الحي الصيني غير ان ايسكوبار كان هناك قبله فيعتقل المخبر الخاص ليحتفظ به دليلاً ويضع القيد في يديه . وعندما تصل ايفلين مع ابنتها ـ اختها يقترب كروس من الفتاة الشابة . فتطلب منه ايفلين ان يبتعد عنها وعندما يصر تشهر مسدساً وتطلق النار عليه وتصيب ذراعه ثم تقود سيارتها وتهم بالهرب . فيطلق الشرطي لوج النار فيقتل ايفلين باصابة في عينها (جعل سوفوكليس اوديب يفقأ عينيه يكتشف انه زنى بأمه .)

هناك استثناءات بلا شك ، قد يكون الاستثناء الاكثر تمييزاً هو النص الذي كتبه جون هيوستن لفيلم «الصقر المالطي» . كان هيوستن قد اقتبس النص من رواية «جبال سيرا العالية» لدبليو . آربورنيت . وكان الفيلم ، وهو من بطولة همفري بوغارت وايدا لوبينو ، قد حقق نجاحاً وسنح الفرصة امام هيوستن ان يكتب ويخرج فيلمه الاول . كما قرر ان يعيد كتابة «الصقر المالطي» لداشيل هاميت . قصة سام سبيد البوليسية قد انتجتها شركة وارنر برذورز مرتين قبل ذلك . المرة الاولى فيلم كوميدي عام ١٩٣١ ، بطولة ريكاردو كورتيز وبيب دانيالز ، والمرة الثانية عام ١٩٣٦ في فيلم «الشيطان يلتقي بسيدة» ، بطولة وارن وليم وبيتي ديفز ، وكلا الفلمين لم يصبهما النجاح .

احب هيوستن جو الرواية ورأى أن يبقي على وحدتها في فيلم سينمائي ، فجعلها قصة بوليسية مثيرة وواقعية منسجمة مع اسلوب هاميت . وقبل ان يغادر المدينة الى المكسيك لقضاء اجازته ، اعطى الرواية الى سكرتيرته وطلب منها ان تدرسها جيداً وتجزيء السرد المكتوب الى شكل سيناريو وتسمي كل مشهد داخلي أو خارجي وتصف الفعل الاساسي باستخدام حوار الرواية .

وفي اثناء ماكان هيوستن خارج البلاد، وقع النص صدفة في يد جاك .ل .وارنر. فأخبر هيوستن، الكاتب ـ المخرج الذهول: «لقد احببت النص. فقد فهمت حقاً جو الرواية. صور النص كما هو. مع تبريكاتي!».

قام هيوستن بتصوير النص كما هو. فكانت النتيجة فيلماً امريكياً رائعاً. يتحدث وليم غولدمن عن الصعوبات التي لاقته اثناء كتابة «بوج كاسيدي وصاندنس كيد» فيقول: «اولاً وقبل كل شيء حمل البحث الذي يكتب عن افلام رعاة البقر لان اكثره غير دقيق. فعلى كتاب نصوص افلام «الويسترن» ان «يؤبدوا» اساطير مزيفه يبدأون منها. فمن الصعب جداً ان نعرف ماذا حدث حقاً».

قضى غولدمن ثماني سنوات في كتابة بحثه عن بوج كاسيدي. وعن طريق الصدفة وجد «كتاباً او بعض مقالات او مقطعاً مكتوباً عن شخصيه بوج. لم يكن هناك شيء عن صاندنس، كان شخصية مجهولة حتى ذهابه الى امريكا الجنوبية مع بوج».

وجد غولدمن ان من الضروري له ان يشوه التاريخ لكي يجعل بوج وصاندنس يغادران امريكا ويتجهان صوب امريكا الجنوبية. هذان الشخصان كانا آخر الخارجين على القانون.

الزمن تغير، والخارج على القانون في افلام رعاة البقر لم يعد يقوم بالافعال نفسها التي كان يقوم بها منذ ان وضعت الحرب الاهلية اوزارها.

يقول غولدمن عن الفيلم: «سطا بوج وصاندنس على بعض القطارات واثر ذلك شكلت فرقة مطاردة وتعقبتهما بلا كلل، يفرّ الاثنان ويقفزان فوق هاوية بين جبلين عندما يكتشفان ان ليس بوسعهما التخلص من فرقة المطاردة فيذهبان الى أمريكا الجنوبية. ولكن في الحياة الحقيقية، يهرب بوج كاسيدي عندما يعرف بأمر فرقة المطاردة ويغادر البلاد حالاً. لقد عرف انها نهايته وانه ليس بوسعه التملص منها ...

ويضيف غولدمن: «شعرت ان علي أن أبرر سبب مغادرة بطلي وهروبه فحاولت ان اجعل فرقة المطاردة حاقدة قدر مااستطعت الى حد تمنى فيه المشاهدون ان يخرج من البلاد الى الابد».

معظم الفيلم مصنوع. استخدمت وقائع معينة. السطو على قطارين، ثم اخذا كمية من الديناميت وفجرا سيارة احالوها نثاراً، الشاب وودكوك نفسه كان في كلا القطارين. ذهبا الى نيويورك، حقاً وذهبا الى امريكا الجنوبية حقاً. نقيا مصرعهما في

بوليفيا بطلقات نارية ، وعدا ذلك فليس الفيلم سوى نتف وقطع ، كله مصنوع .»

اشار . تي . إس . اليوت ذات مرة : «التاريخ ليس سوى ممر تحايل» فحين تكتب سيناريو تاريخياً لا عليك ان تكون دقيقاً بشأن الناس الذين يعنيهم السيناريو الا نيما يتعلق بالحدث التاريخي وبنتيجة ذلك الحدث .

اذا وجب عليك ان تضيف مشاهد فأضفها . واذا كان ضرورياً فاضف تتابع مشاهد تشخص «Personalize» القصة في اثناء تقدمها نحو نتيجة تاريخية دقيقة فيلم «نابليون» لصانع الافلام الفرنسي ابيل غانس ، الذي صنعه اول مرة عام ١٩٢٧ ، واخرجه حديثا كيفن براونلو وانتجه فرانسيس فورد كوبولا ، توضيح رائع عن كيفية استخدام التاريخ نقطة انطلاق . يتتبع الفيلم حياة نابليون الاولى . (يمسرح غانس قدرة الصبي العسكرية البارعة في شجار . تذكّر : الفعل هو الشخصية) وعندما يقفز الى عام ١٧٨٩ ليعرض ست سنوات من الثورة الفرنسية فانه ينتهي بنابليون وهو يتولى قيادة الجيش الفرنسي . ينتهي الفيلم بتتابع ثلاثي زائع (عملية الشاشات الثلاث)حيث يقود نابليون الجيش الفرنسي نحو ايطاليا .

ومع ذلك ، لاتكن(مفرط) الحرية ازاء التاريخ .

في ورشة سيناريو اوربية حديثة ، كتب طالب فرنسي فيلماً عن نابليون اثناء نقله من واترلو الى سانت هيلانة ، جعله فيلماً مغرقاً في الرومانسية ، الفيلم قصة مغامرات مليئة بالاخطاء التاريخية والاحداث الوهمية الواضحة . فشل في اعداد قصة الفيلم وفي كتابة بحث عن القصة وجعله مثالاً جيداً على الكتابة الرديئة .

يجب ان نقترب من اقتباس سيناريو من مسرحية وفق الاسلوب نفسه . فانت تتعامل مع (شكل) مختلف ولكنك توظف المبادىء نفسها .

المسرحية تروى عبر الحوار وتتعامل مع (لغة) الفعل الدرامي . تتحدث الشخصيات عن الكيفية التي بها تشعر ، عن ذكرياتها وانفعالاتها واحداثها . ان الشخصيات والخشبة والاوضاع والخلفية تمتزج جميعها الى الابد وفق تحديدات قوس المسرح .

مر وقت في عمل شكسبير عندما تمرد على تحديدات خشبة المسرح التي سماها «صقالة تافهة» و «هذه الدائرة الخشبية» فالتمس الجمهور «أن يستكمل الاداء التمثيلي في ذهنه» كان يعرف ان خشبة المسرح لاتستوعب مشهداً واسعاً لجيشين يقف

احدهما بمواجهة الآخر ازاء سماء خالية في سهول انكلترا المتموجة . عندما انجز «هاملت» كان قد تجاوز حينذاك تحديدات خشبة المسرح وخلق فناً مسرحياً عظيماً .

عندما تقتبس سيناريو من مسرحية فعليك ان تضفي الصفة البصرية على الاحداث التي تشير اليها او التي تتحدث عنها . المسرحيات تتعامل مع اللغة والحوار الدرامي . في «عربة اسمها اللذة» و «قطة فوق سطح من الصفيح الساخن» لتنيسي وليمز وفي «موت بائع متجول» لآرثر ميلر او في «رحلة نهارية طويلة في الليل» ليوجين اونيل ؟ يقع الحدث على خشبة المسرح ، في مجاميع ، يتحدث الممثلون الى انفسهم او الى بعضهم بعضاً . الق نظرة على اي مسرحية سواء اكانت مسرحية معاصرة كتبها سام شبرد مثل «لعنة الطبقة الجائعة» ام مسرحية «من يخاف من فيرجينيا وولف؟» لادوارد البي .

ولأن فعل المسرحية منطوق فعليك ان تضيف اليه بعداً بصرياً . ربما عليك ان تضيف مشاهد وحواراً يشار اليهما في النص فقط ومن ثم في البناء والتخطيط وتكتبهما بطريقة تقودك نحو المشاهد الرئيسية التي تقع على خشبة المسرح . ابحث عن الحوار من اجل طرق توسّع الفعل بصرياً .

الفيلم الاوسترالي «بريكر مورانت» مثال جيد بهذا الصدد . المسرحية للكاتب كينيث روس (الذي كتب مسرحية «يوم ابن آوى») وقام المخرج الاوسترالي بروس بيرسفولد باقتباس المسرحية واعدادها فلماً سينمائياً. تروي المسرحية قصة قائد عسكري اوسترالي توجه اليه تهمة فيساق الى محكمة عسكرية ويعدم بسبب قتله العدو «بطريقة بشعة وهمجية» ، (حرب العصابات) خلال حرب البوير (١٩٠٠). يصبح ضحية سياسيّة ، بيرق في لعبة الحرب ، قربان اوسترالي للنظام الكولنيالي في بداية القرن . تقع المسرحية في قاعة محكمة ، لكن الفيلم يبدأ بفعل يتضمن استرجاعات معارك ومشاهد من حياة الجندي العسكرية . والنتيجة فيلم مذهل ومثير .

للمسرحية والفيلم استقلالهما ، وهذا ثناء لكاتب المسرحية ولصانع الفيلم . السيناريوهات التي تتعامل مع الناس ، احياء كانوا ام امواتاً ، ـ نصوص سيرة ـ ينبغي ان تكون انتقائية ومكثفة لتكون مؤثرة . فيلم «ونستون الشاب» ، على سبيل المثال ـ الذي كتبه كارل فورمان ـ لايتعامل الا مع حوادث قليلة في حياة ونستون تشرشل قبل انتخابه رئيساً للوزراء .

حياة الشخصية هي بداية ليس الا . كن انتقائياً! إختر فقط احدوثات او حوادث

قليلة من حياة الشخصية ثم ابنها في خط قصصي درامي . «ابنة عامل منجم الفحم» الذي اخرجه توم ريكمن ، «لورانس العرب» ، الذي كتبه روبرت بولت ، «المواطن كين» (المقتبس بتصرف عن حياة وليم راندولف هيرست) ، الذي اخرجه اورسن ويلز ، امثلة جيدة على الا حدوثات القليلة في حياة الشخصية التي استخرجت وبنيت في صياغة درامية .

الخط القصصي الاساسي هو الذي يقرر مقتربك من حياة موضوعك ، لاقصة بلا خط قصصي ، ولا سيناريو بلا قصة .

قبل فترة قصيرة ، حصلت احدىٰ طالباتي على حقوق فيلم يدور حول حياة اول امراة محررة في صحيفة كبرىٰ . حاولت ان تضع كل شيء في القصـة ، وضعت السنوات الاولى «لانها كانت مثيرة» ، زواجها ، اطفالها «لانها توصلت الى مقترب غير عادي» ، سنواتها الاولىٰ محررة عندما غطت موضوعات صحفية كثيرة وكبيرة «لانها كانت مثيرة حقاً» ، توليها منصب محررة ، وقصصاً اخرىٰ بسبب «ان هذا ما اشتهرت لاجله» .

حاولت ان اقنعها ان تركز على احداث قليلـة في حياة هـذه المراة ، لكنهـا كانت مستغرقة في الموضوع الى حد ترىٰ كل شيء على نحو موضوعي . لذا ، اجـريت لها تمريناً . طلبت منها ان تكتب خط قصتها في صفحات قليلة . عادت الي وقد كتبت ستاً وعشرين صفحة وهي في منتصف حياة شخصيتها! لم تكن لديها قصة ، كانت عندها كرونولوجيا(*) مملة . اخبرتها بان هذا لاينفع واقترحت ان تركز على قصة او قصتين في حياة المحررة . بعد اسبوع عـادت الي لتخبرني بـانها عجـزت عن اختيار القصـة الأنسب . وعندما تملكتها الحيرة ، اصبحت قـانطة ومكتئبـة واستسلمت لليأس اخيراً . اتصلت بي ذات يوم والدموع تنهمر من عينيها ، وحثثتها على العودة الى كتابة المادة ، ان تختار ثلاثة من اكثر الاحداث اثارة في حياة المراة (تذكرّ: الكتابة هي اختيار وانتقاء) واذا تطلب الامر ، فعليها ان تتحدث الى المرأة بشأن ماتراه من الجوانب الاكثر اثارة في حياتها وعملها . فعلتّ ذلك ونجحت في خلق خط قصصي مستمد من موضوع صحفي كانت قد غطته وادىٰ الى تعيينها اول امرأة محررة . اصبح الموضوع

(*) الكرونولوجيا Chronology هي تقسيم الزمن الى فترات تحديد "التواريخ الدقيقة للاحداث وترتيبها وفقاً لتسلسلها الزمني. - المترجم -

«سنارة» او اساساً للسيناريو .

لديك مائة وعشرون صفحة لتروي قصتك . اختر احداثك بعناية لتلقي ضوءاً على نصك وتوضحه بمكونات بصرية ودرامية جيدة . ينبغي ان يقوم السيناريو على حاجات قصتك الدرامية . المادة المصدر هي ، بعد كل شيء ، مادة مصدر . انها نقطة الانطلاق وليست هدفاً لذاته .

يبدو ان الصحفيين يقضون وقتاً عصيباً لتعلم هذا . فهم في الاعم الأغلب يمرون بوقت صعب في كتابة سيناريو مأخوذ عن مقالة . لا اعرف السبب سوى ان طرق بناء خط قصصي درامي في فيلم تكون على الضد تماماً من طرق بناء المقالة الصحفية .

مقتربات الصحفي الى مهنته هي الحصول على الوقائع وجمع المعلومات ، عن طريق كتابة بحث عن نص ومقابلة الناس المعنيين بالموضوع . ومتى ما أمتلك الصحفي كل هذه الوقائع استطاع ان يكتب مقالة ، او ان يستخدم بعض هذه الوقائع او كلها أو ان لايستخدم أياً منها . ومتى ماجمع الوقائع فانه يبحث عن «سنارة» او «زاوية» للموضوع ومن ثم يكتب الموضوع مستخدماً تلك الوقائع التي تلقي الضوء على مقالته وتسندها . هذه صحافة جيدة .

لكن كتابة السيناريو على الضد من هذا تماماً . انت تقترب الى السيناريو بـ (فكرة) ، بـ (موضوع) ، بفعل وشخصية ثم انسج الخط القصصي الذي يمسرحه . اذا امتلكت خطاً قصصياً اساسياً ـ ثلاثة رجال يسطون على بنك «جيس مانهاتن» ـ اعمل على توسيعه والبحث فيه وإخلق الشخصيات ، واكتب سير الشخصية وقابل الناس اذا لزم الامر واجمع المعلومات والوقائع المفقودة التي تبني قصتك وتسندها وإذا احتجت شيئاً آخر للقصة فاخترعة !

الوقائع (تسند) القصة في سيناريو معين ، بل انها تخلق القصة . في كتابة السيناريو تنتقل من العام الى الخاص ، جد القصة اولاً ثم اجمع الوقائع . في الصحافة تنتقل من الخاص الى العام ، اجمع الوقائع اولاً ثم جد الموضوع .

صحفي مشهور كان يكتب سيناريو مأخوذ من مقالة اثارت الجدل كتبها لمجلة محلية . كانت كل الوقائع تحت تصرفه . ومع ذلك وجد ان من الصعب عليه ان ينطلق من المقالة ويمسرح العناصر التي احتاجها ليحّول المقالة الى سيناريو جيد . لقد انصرف الى ايجاد الوقائع «المناسبة» والتفاصيل «المناسبة» فلم يتعد الصفحات

الثلاثين الأول من السيناريو عجز عن المواصلة ، اصابه الفزع ، ثم صرف النظر عمّا افترضه سيناريو جيداً .

لم يستطع ان يدع المقالة لتكون مقالة ولم يدع السيناريو ليكون سيناريو . اراد ان يكون اميناً على المادة الاخرىٰ فلم يجده هذا نفعاً .

كثيرون يريدون كتابة سيناريو أو دراما تلفزيونية مأخوذة من مقالة منشورة في مجلة او صحيفة . اذا كنت بصدد اقتباس سيناريو من مقالة فعليك ان يكون مقتربك اليها من وجهة نظر كاتب سيناريو ، عم تدور القصة؟ من هي الشخصية الرئيسية؟ ماهي النهاية؟ هل تدور حول رجل القي القبض عليه وحوكم وبرئت ساحته من جريمة قتل ليكتشف بعد المحاكمة انه مذنب حقاً؟ ام هل تدور حول غشيان المحارم؟ حول (من) يدور السيناريو؟ (عمّ) يدور؟ عندما تجيب عن هذه الاسئلة تستطيع ان تجسدها في بناء درامي

هناك الكثير من المشكلات المشروعة التي تصاحب اقتباس سيناريو أو دراما تلفزيونية من مقالة أو قصة . فقبل كل شيء ، يجب ان تحصل على ترخيص بكتابة السيناريو وهذا يعني الحصول على حقوق الكتابة من الذين يعنيهم الامر ، تتفاوض مع المؤلف وربما مع المجلة أو الصحيفة . معظم الناس تواقون الى التعاون عند القيام بمحاولة تحويل قصصهم الى الشاشة او التلفزيون . عليك باستشارة محام متخصص في هذه القضايا ، او وكيل أدبي **Literary agent** ، اذا كنت جاداً .

لاتتقاعس عن الالتزامات القانونية باية حال . فان لم ترد أن تتعامل معها الآن فلا عليك ان تتعامل معها ابداً . اكتب النص أو الملخص اولاً ، شيء ما جذبك الى المادة . ماهو؟ فتش عنه . قد تقرر كتابة نص ماخوذ من مقالة او قصة فجد كيف آلت اليه الكتابة . اذا اجدت الكتابة فقد تريد ان تعرضه على المعنيين بالامر . واذا لم (تجد) كتابة النص فلن تعرف ماسيؤول اليه وعما يجري .

لقد ناقشنا اقتباس السيناريوهات من الروايات والمسرحيات والمقالات ، ويظل السؤال قائماً: ما (هو) فن الاقتباس الجميل؟

الاجابة: لاتكن اميناً على الأصل   الرواية رواية والمسرحية مسرحية والمقالة مقالة والسيناريو سيناريو والاقتباس انما هو سيناريو اصلي على الدوام . انها اشكال مختلفة .

شأنها شأن التفاح والبرتقال .

***

تمرين : افتح رواية على نحو اعتباطي واقرأ صفحات قليلة . لاحظ كيف يوصف الفعل القصصي . أيقع داخل رأس الشخصية؟ أيروى بحوار؟ ماذا عن الوصف؟ خذ مسرحية وافعل الشيء نفسه . لاحظ كيف تتحدث الشخصيات عن نفسها أو لاحظ الفعل في المسرحية . ثم اقرأ صفحات قليلة من سيناريو (كل المتجزآت في هذا الكتاب تفيد) ولاحظ كيف أن السيناريو يتعامل مع تفاصيل (خارجية) ومع أحداث ومع (ما) تراه الشخصية .

الفصل الثـانـي عشر

شكل السينـاريو　Screenplay Form

عرض شكل السينـاريو:

عندما كنت رئيساً لقسم القصة في سينموبيل واقرأ بمعدل ثلاثة سيناريوهات في اليوم ،كنت استطيع ان اعرف منذ الفقرة الاولى ان كان السيناريو قد كتبه محترف أو هاو . ان وفرة زوايا (الكاميرا) ، كاللقطات الطويلة او اللقطات القصيرة ، وتعليقات اقتراب العدسات وابتعادها zooms (*) وحركات الكاميرا وموقع آلة التصوير يكشف تواً عن ان الكاتب هو كاتب سيناريو تنقصه الخبرة ولايعرف ماذا يفعل .

ولاني فاحص سيناريوهات ، فقد كنت ابحث دائماً عن عذر لكيلا اقرأ نصاً . لذا عندما اجد نصاً ــ مثل النص الذي يضم تعليمات مفرطة عن الكاميرا ــ استخدم هذا العذر . لم يكن علي ان اقرأ عشر صفحات منه . في هوليوود لن تستطيع ان تبيع نصاً بلا مساعدة قارئي .

لا تعط القاريء(*) عذراً في ان لايقرأ نصك .

هذا مايبحث فيه السيناريو . ما هو السيناريو الاحترافي وما هو السيناريو (غير) الاحترافي .

● Zoom يعني سينمائياً انقضاض الكاميرا .

● القاريء هنا، كما اشرت، هو فاحص النص الذي يجيزه اولاً . ــ المترجم ــ

ويبدو ان لكل امريء بعضاً من التصورات الخاطئة حول السيناريو . بعض يقول انك اذا كتبت سيناريو فانت «ملزم» بالكتابة بلغة (زوايا الكاميرا) ، واذا سألت عن السبب فانه يتمتم شيئاً عن «المخرج العارف بما يحتاجه الفيلم» لذا فانه يقوم بممارسة تفصيلية عديمة الجدوى تسمى «الكتابة بزوايا الكاميرا» . وهذا لاينفع .

شكل السيناريو بسيط ، بسيط جداً . والواقع ان كثيرين حاولوا ان يجعلوه اكثر تعقيداً . ذات مرة اشار ريتشارد فينمن الحائز على جائزة نوبل للفيزياء ، من كال تيج ، «ان قوانين الطبيعة بسيطة جداً . علينا ان نرتفع فوق تعقيد الفكر العلمي لنرى هذه القوانين» . لكل فعل رد فعل يساوية في المقدار ويعاكسه في الاتجاه .

هل هناك اكثر بساطة من هذا .

ف . سكوت فيتز جيرالد مثال جيد . جاء فيتز جيرالد ، وربما هو من اكثر الروائيين الأمريكان موهبة في القرن العشرين ، الى هوليوود ليكتب سيناريوهات . ففشل فشلاً ذريعاً . حاول ان «يتعلم» (زوايا الكاميرا) وتقنية الفيلم المعقدة ، وادخل هذا في كتاباته السيناريو . وما من نص عمل فيه الا ويعيد كتابته . كتابة شاملة . وانجازه الوحيد في كتابه السيناريو لم يكتمل ، انه نص اسمه «الخيانة الزوجية» الذي كتب لجوان كراوفورد في الثلاثينات . جاء على نمط توليف بصري .

لكن الفصل الثالث كان ناقصاً فتراكم عليه التراب في اقبية الاستوديو .

كثيرون ممن يريدون كتابة سيناريوهات يمتلكون القليل من سكوت فيتز جيرالد في انفسهم .

ان كاتب السيناريو (ليس مسؤولاً) عن الكتابة بـ (زوايا الكاميرا) وبمصطلح اللقطة التفصيلية . هذه ليست مهمة الكاتب . ليس من مهمة الكاتب ان يخبر المخرج بـ (ما) يصوره و (كيف) يصوره . فلو حددت للمخرج الكيفية التي ينبغي عليه ان يصور بها كل مشهد فان المخرج سيرمي النص جانباً . وهو معذور .

مهمة الكاتب ان يكتب نصاً ومهمة المخرج ان يصنع فلماً من هذا النص ، ان يأخذ كلمات مكتوبة ويحولها الى صور في الفيلم . وظيفة المصور هي ان ينير المشهد وينصب الكاميرا لتستوعب القصة سينمائياً .

صادف ان كنتُ بين فريق فيلم «العودة الى الوطن» مع جين فوندا ، جون فويغت وبروس ديرن . كان المخرج هال آشبي يجري (بروفة) مع جين فوندا وبنيلوب ملفورد على احد المشاهد ، في حين ان هكسلي ويكسلر ، مدير التصوير ، كان يستعد لنصب (الكاميرا)

واليك طريقة العمل : جلس هال آشبي في ركن الى جانب جـين فونـدا وبنيلوب ملفورد ، يراجع سياق المشهد . هاسكل ويكسلر كان يخبر فريق العمل اين توضع الانارة . بدأ آشبي وفوندا وملفورد يتجمعون في مكان المشهد . فوندا تحولت الى هذا الخط ، (بيني) دخل هذه المشعرة Cue (*) ، يتقدم نحو السرير ، يفتح جهاز التلفزيون وهكذا . وعندما انتهوا من اتخاذ مواضعهم في المشهد ، تبعهم هاسكل ويكسلر بـ «عدسة مجهرة» eye piece ، مثبتاً زاوية الكاميرا الاولى . عندما انتهى هال آشبي العمل مع فوندا وملفورد ، عرض عليه هاسكل ويكسلر المكان الذي يريده موضعاً للكاميرا . وافق آشبي . نصبوا الكاميرا ، مشت الممثلات نحو مكان المشهد ، اعدّنَ حفظ النص مرات ، اجريت تعديلات طفيفة ، واستعدوا للتصوير .

هذه هي الطريقة . الفيلم وسط تعاوني ، يعمل الفنيون معاً ليصنعوا فيلماً . لاتقلق بشأن (زوايا الكاميرا!) . إنس كتابة مشاهد تصف الحركات المعقدة لكاميرا بانافيشن ٧٠ ذات عدسات بحجم خمسين مم محمولة على رافعة شابمن .

مع ذلك ، مر وقت في العشرينات والثلاثينات حينما كانت مهمة المخرج ان يوجه الممثلين وكانت مهمة الكاتب ان يكتب بـ (زوايـا الكامـيرا) للمصور . لم يعـد هذا صحيحاً . فهذه ليست مهمتك .

مهمتك ان تكتب نصاً ، مشهداً اثر مشهد ، ولقطة فلقطة .

ما هي اللقطة؟

اللقطة هي ماتراه الكاميرا

المشاهد مكونة من لقطات سواء أكانت لقطة واحدة ام سلسلة لقطات اما عدد اللقطات أو نوعها فليس هذا مهماً . هناك لقطات كثيرة متنوعة . بوسعك ان تكتب

---

* مصطلح مسرحي وسينمائي وتلفزيوني تشعر الممثل بان دوره في الحوار او الفعل قد حان . وهنا تعني الاشعار بالبدء بالتصوير - المترجم -

مشهداً وصفياً على نحو «الشمس تشرق فوق الجبال» . قد يستخدم المخـرج لقطة واحدة أو ثلاثاً أو خمساً او عشر لقطات مختلفة ليحصل بصرياً على جو «الشمس تشرق فوق الجبال» .

قد يكتب المشهد في (لقطة رئيسية(master shot) أو لقطات محددة Specific shot ، تغطي اللقطة الرئيسية (مساحة عامة) : غرفه ، شارعـاً ، صالـة . تركـز (اللقطة المحددة) على جزء محدد من الغرفة ، الباب ، أولنقل ، عتبة مخزن محددٍ في شارع او في عمارة محددة . قدُمت المشاهد من «الخيط الفضي» و «الحي الصيني» في لقطة رئيسية : في «شبكة التلفزيون» استخدمت لقطات محددة ولقطات رئيسية . اذا اردت ان تكتب مشهد حوار في لقطة رئيسية فكل ماتحتاج اليه هو: مشهد داخلي - مطعم - ليلاً . دعْ شخصياتك تتحدث ببساطة بلا اشارة الى (الكاميرا) أو اللقطة . لك ان تستخدم العام أو الخاص كما تشاء . قد يكون المشهد لقطة واحدة ، سيارة تتسابق في شارع ، او سلسلة لقطات لزوجين يتجادلان عند ركن .

اللقطة هي ماتراه (الكاميرا)

لنلق نظرة اخرىٰ على شكل السيناريو

(١) مشهد خارجي . صحراء اريزونا . نهاراً .

(٢) شمس لافحة تشيط الارض . كل شيء منبسط وقاحل . على مسافة بعيدة سحابة غبار تتقدم في أثناء ماتشق سيارة الجيب طريقها الى المشهد .

(٣) انتقالة

سيارة الجيب تسرع عبر الاشواك والصبار .

(٤) مشهد داخلي . سيارة جيب . لقطة على جو شاكو .

(٥) يقود جو بتهور . جل تجلس بجانبه ، انها فتاة جذابة في العشرينات

(٦) جل

(٧) (بصوت عال)

(٨) كم تبعد؟

جو

قرابة ساعتين . اانت على مايرام؟

(٩) تبتسم ضجرة

جل

سأتدبر الامر

(١٠) فجأة ، يتوقف المحرك . ينظر احدهما الى الاخر بقلق

(١١) قطع الى :

هذا بسيط . اليس كذلك

هذا شكل سيناريو مناسب ومعاصر واحترافي . هناك قواعد قليلة جداً . وهذه هي سطور دليلك .

سطر ١ ـ هو المكان العام او المحدد . فنحن في الخارج ، مشهد خارجي ، في مكان ما في (صحراء اريزونا) ، الوقت نهاراً .

سطر ٢ ـ حيز مضاعف(*) اعط وصفاً للناس والامكنة والافعال . حيز واحد(**) من الهامش الى الهامش . اوصاف الشخصيات او الامكنة يجب الا تزيد على اسطر قليلة .

سطر٣ ـ حيز مضاعف ، المصطلح العام «انتقاله» يحدد تغيير بؤرة الكاميرا (انها ليست تعليمات كاميرا ، انها «اقتراح») .

سطر٤ ـ حيز مضاعف . هناك تغير من (خارج) سيارة الجيب الى (داخلها) . نحن نركز على الشخصية جو شاكو .

سطر٥ ـ الشخصيات الجديدة تكتب دائما بأحرف كبيرة منفصلة .

سطر٦ ـ الشخصية التي تتكلم تكتب دائما بالاحرف الكبيرة وتوضع وسط الصفحة .

سطر٧ ـ التعليمات المسرحية الخاصة بالممثل تكتب بين قوسين وتوضع تحت اسم الشخصية المتحدثة . تكتب بسطر واحد دائما . لاتسيء استعمال هذا الا عند الضرورة .

سطر٨ ـ يوضع الحوار في منتصف الصفحة . لذا فان حديث الشخصية يتخذ شكل قالب في منتصف الصفحة يحيطه الوصف من الهامش الى الهامش . اسطر الحوار تكون دائماً مكتوبة في حيز واحد .

---

* يقصد بالحيز المضاعف هو ان تترك فراغاً قدره ٢سم بين سطرين . ـ المترجم ـ

** يقصد بالحيز الواحد هو ان تترك فراغاً قدره ١سم بين سطرين . ـ المترجم ـ

سطر ٩ ـ التعليمات المسرحية تشمل ايضاً ماتفعله الشخصية ضمن المشهد . ردود فعل ، صمت وغير ذلك .

سطر ١٠ ـ مؤثرات الصوت او مؤثرات الموسيقى تكتب بالحروف الكبيرة دائماً . لاتبالغ في المؤثرات . الخطوة الاخيرة في عملية صناعة الفيلم هي تحويل الشريط الى مونتيري الموسيقى والمؤثرات . الفيلم «مغلق» اي ان مجال الصورة لايمكن تغييره أو استبداله . يقلب المونتيريون صفحات النص بحثاً عن مُشعرات الموسيقى أو المؤثرات، تستطيع ان تقدم لهم يد العون بوضع اشارات للمؤثرات الموسيقية أو الصوتية بحروف كبيرة .

الفيلم يتعامل مع نظامين ، الفيلم ، هو مانرى ، والصوت هو مانسمع . يذهب الفيلم كاملاً الى الصوت . بعد ذلك يوضع الاثنان في عملية مزج الصورة والصوت . انها عملية طويلة ومعقدة .

سطر ١١ ـ اذا اخترت ان تشير الى نهاية مشهد فلك ان تكتب : («قطع الى») Cut to او («التبهيت») dissolve to (التبهيت يعني تداخل صورتين مع بعضهما . الصورة الاولى تختفي تدريجياً Fade out والصورة الثانية تظهر تدريجياً Fade in) أوقد يستعمل مصطلح اختفاء الصورة التدريجي ليشير عادة الى وجود تضاؤل تدريجي للصورة باللون الاسود . وتجب الاشارة هنا الى ان المؤثرات البصرية ، مثل الاختفاء التدريجي للصورة» او «التبهيت» ، هي قرار يتخذه المخرج أو المونتير . وليس الكاتب .

هذا كل ماهو موجود في شكل السيناريو الاساسي . الامر بسيط .

انه شكل جديد لمعظم الذين يريدون ان يكتبوا سيناريوهات . لذا ، اعط لنفسك وقتاً لكي «تتعلم» كيف تكتبه . لاتخف من ارتكاب اخطاء . يستلزم ذلك وقتاً لتعتاد عليه ، وكلما اخطأت اكثر سهل عليك الامر . يكتب طلابي احياناً ، أو يطبعون على الآلة الكاتبة ، عشر صفحات من سيناريو ليحصلوا فقط على «الاحساس» بالشكل .

ذات مرة كنت ادرس طالباً كان محرراً تلفزيونياً في شركة CBS* اراد أن يكتب سيناريو لكنه رفض ان يتعلم الشكل . كتب نصه كما يكتب موضوعاً اخبارياً ، حتى

---

*CBS احدى الشركات التلفزيونية الخمس الكبرى في امريكا . ـ المترجم ـ

انه استعمل الورق نفسه . عندما لفتُّ انتباهه الى هذا ، قال انه قد غير النص بعد ان انجز المسودة الاولى . هذه الطريقة التي يكتب بها كما اخبرني ، وانـه لايستسيغ الكتابه باسلوب أخر ، وانه لن يغير من اسلوبه . وما حدث انه لم ينجز نصاً ابداً

اذا كنت تكتب سيناريو فاكتبه بصورته الصحيحة . اكتبه ضمن شكل السيناريو منذ البداية . فهذا لصالحك .

من النادر ان تستخدم كلمة (كاميرا) في السيناريو المعاصر: فاذا كان نصك يقع في ١٢٠ صفحة ، فينبغي ان لايكون هناك اكثر من اشارات معدودة الى (الكاميرا) . ربما عشر اشارات . يقول الناس: «اذا أنت لاتستعمل كلمة (كاميرا) وان اللقطة هي ماتراه (الكاميرا) فكيف تكتب وصفاً للقطعة؟»

القاعدة هي: جد موضوعاً للقطتك .

ماذا ترى (الكاميرا) او ماذا ترى العين في اسفل جبهتك؟ ماذا يحدث في الصورة الواحدة Frame لكل لقطة؟(*)

اذا سار بيل من شقته الى سيارته فما هو موضوع اللقطة؟

أهو بيل ام الشقة ام السيارة؟ انه بيل

ولو صعد بيل الى سيارته وقادها في الشارع فما هو موضوع اللقطة؟ بيل أو السيارة او الشارع؟ السيارة . مالم ترد ان يقع المشهد داخـل السيارة : مشهـد داخلي سيارة . نهاراً . هل السيارة تسير أم أنها واقفة .

متى ماتقرر موضوع اللقطة فانت بصدد وصف الفعل البصري الذي يقع ضمن اللقطة .

لقد جمعت قائمة من المصطلحات لتحل محل كلمة (كاميرا) في نصك . واذا كان الشك يساورك في استعمال كلمة (كاميرا) فلا تستعملها . جـد مصطلحات أخـرى تستبدلها بها . هذه المصطلحات العامة تستخدم في توصيف لقطة ستتيح لك ان تكتب السيناريو كتابة بسيطة ومؤثرة وبصرية .

مصطلحات سيناريو

Frame* هو الصورة الفوتغرافية الواحدة التي تنطبع على الفيلم . وفي قدم من الفيلم مقاس ٣٥ ملم توجد ١٦ صورة ومقاس ١٦ ملم توجد ٢٤ صورة ـ المترجم ـ

(لتحل محل كلمة «كاميرا»)

قاعدة: جد موضوعاً للقطتك

المصطلح	معناه
١ ـ زاوية مسلطة Angle on (موضوع اللقطة)	شخص ، مكان ، شيء زاوية مسلطة على بيل وهو يغادر شقته
٢ــ زاوية إختيار Favoring (موضوع اللقطة)	كذلك ، شخص ، مكان ، شيء
٣ ـ زاوية اخرى Another Angle	انحراف في اللقطة (زاوية اخرى) بيل وهو يسير ليلاً خارج شقته
٤ ـ زاوية أوسع Wider Angle	تغيير في بؤرة المشهد . تنطلق من زاوية مسلطة على بيل الى زاوية أوسع تضم الآن بيل وما يحيط به .
٥ ـ زاوية جديدة new angle	انحراف آخر في لقطة . تستخدم غالباً في «قطع صفحة» من اجل نظرة اكثر سينمائية . زاوية جديدة لبيل وجين وهما يرقصان في حفلة .
٦ ـ وجهة نظر - P -0 -V (•)	وجهة نظر شخص ، كيف يبدو له شيئاً ، زاوية مسلطة على بيل وهو يرقص مع جين ، من وجهة نظر جين يبتسم جين ، يقضي وقتاً ممتعاً . هذه تعتبر ايضاً وجهة نظر (الكاميرا) .
٧ ـ زاوية معكوسة Reverse Angle	تغيير في المنظور ، وهذه الزاوية تكون كالمعتاد على الضد من زاوية وجهة النظر . فمثلاً ، وجهة نظر بيل في اثناء نظره الى جين ، وزاوية معكوسة

• الحروف الثلاثة .P.O.V تمثل Point of view اي مايقابلها في العربية (وجهة نظر) . ـ المترجم ـ

نجين وهي تنظر الى بيل ، اي ماتراه هي .

٨ ـ لقطة من اعلى الكتف over the Shoulder Shot

تستخدم دائماً للقطات وجهة النظر والزاوية المعكوسة . وفي العادة تكون خلف رأس الشخصية في مقدمة (الصورة) والى (ماذا) تنظر اليه هو خلفية الصورة . (الصورة) هي الحد الفاصل كما تراه (الكاميرا) ويشار اليها احياناً بـ «خط الصورة» .

٩ ـ لقطة انتقالية Moving Shot

بؤرات على حركات اللقطة . لقطة انتقالية لسيارة جيب وهي تسير مسرعة عبر الصحراء . بيل يوصل جين الى الباب . تيد (ينتقل) للاجابة عن نداء تلفوني . كل ماتشير اليه هو لقطة انتقالية . انس مايتعلق بلقطات التعقب ، تحريك الكاميرا افقياً ، الارتفاع والهبوط ، منصة آلة الكاميرا ، انقضاضات الكاميرا zoom ، الرافعات .

١٠ ـ لقطتان Two Shots

موضوع اللقطة شخصان . لقطتان: لبيل وجين وهما يتحدثان عند الباب . هناك أيضاً لقطات ثلاث: غرفة زميل جين ، رجل طوله ستة أقدام وعقدتان ، ضخم الجثة ، يفتح الباب الامامية .

١١ ـ لقطة قريبة CLose Shot

ماتقوله اللقطة قريب . تستخدم اللقطة القريبة ، قليلاً ، للتأكيد . لقطة قريبة لبيل وهو يحدق بزميل جين في

الغرفة . عندما جرح انف جيك غيتس بسكين اشار روبرت تاون الى ذلك بلقطة قريبة . انها مرة من مرات قليلة يستخدم فيها المصطلح خلال السيناريو كله .

١٢ ـ لقطة اعتراضية Insert

لقطة قريبة لـ «شيء» ، اما ان يكون صورة او موضوعاً صُحفياً او عنواناً بارزاً أو وجه ساعة منضدية أو حائطية او رقم تلفون «اعترض» المشهد .

معرفة هذه المصطلحات ستساعدك في كتابة السيناريو من موقع الاختيار والطمأنينة . وعليه فانت تعرف ماتفعله بدون حاجة الى تعليمات محددة لـ (الكاميرا) .

الق نظرة على شكل سيناريو معاصر . اليك الصفحات التسع الاولى من سيناريو «الهرب» وهو فيلم حركة لم ينتج بعد . البداية . تتابع فعل . انها قصة رجل يشرع في تحطيم الرقم القياسي للسرعة في الماء في زورق صاروخي .

ادرس الشكل ، انظر الى الموضوع في كل لقطة ، انظر كيف ان كل لقطة تمثل مركباً مستقلاً ضمن نسيج التتابع .

«الجولة الاولى» تشير الى عنوان التتابع المستقل ، انها المحاولة الاولى لتحطيم رقم السرعة القياسي في الماء .

(الصفحة ١ من السيناريو)

«الهرب»

ظهور تدريجي «للصورة»

«الجولة الاولى»

مشهد خارجي . بحيرة بانكز ، واشنطن . قبيل الفجر سلسلة من الزوايا . سويعات قبل الفجر . تبدو سماء الصباح الباكر مرصعةً ببعض النجوم ويبدو

القمر بدراً .

بحيرة بانكز امتداد واسع من الماء الهادىء بمواجهة اسوار كونكريتية لسد غراند كولي . في الماء انعكاس مضيء للقمر . كل شيء هادىء وساكن . وقفة ثم نسمع هدير محرك شاحنة عالياً . ونكون نحن :

قطع الى .

لقطة قريبة لمصابيح الشاحنة ـ انتقالة

سيارة بيك آب تتحرك في (الكادر) . ترجع اللقطة الى الوراء لتكشف عن شاحنة تسحب مقطورة ، الشاحنة غريبة الشكل مغطاة بقماش مشمع . قد تكون اي شيء ، قطعة من النحت الحديث ، قذيفة ، كبسولة فضـاء . والواقـع انها هـذه الاشياء الثلاثة .

زاوية اخرىٰ .

تتحرك قافلة المركبات السبع ببطء في الطريق المنعطف الذي تحف به الاشجار . سيارة بيك آب وسيارة صالون تقودان القافلة . سيارة صالون اخرىٰ تتبعها شاحنة ومقطورة . في المؤخرة مقطورتان كبيرتان وسيارة معدات . تحمل السيارات شـارة «ساغامين كولونيا» .

مشهد داخلي . سيارة صالون مكسوة بصفائح رصاصية .

ثلاثة اشخاص في السيارة . يذيع الراديو بهدوء اغنية «كونتري اند ويسترن» .

يقود السيارة ستروت بومان ، انه رجل تكساسي نحيل وجهه معبرّ وكان افضل صانع الواح معدنية وميكانيكي بارع في غربي المسيسيبي .

جاك رايان يجلس الى جانب النافذة محدقاً بارتياح في ظلمة الفجر .

(صفحة ٢)

قوي الارادة وعنيد ، يعده الكثيرون مصمم زوارق بارع وعبقرياً غريب الاطوار وسائقاً جرئياً . كل هذه الصفات الثلاثة صحيحة .

روجر والتن يجلس في المقعد الخلفي . رجل هادىء ، يضع نظارات على عينيه يشبه محلل انظمة صواريخ .

القافلة

تسير في الطريق الذي تحف الغابة جانبيه متجهة الى سد غراند كولي وخزان ماء

يعرف ببحيرة بانكز (كانت تسمىٰ سابقاً بحيرة فرانكلين د . روزفلت) .

مشهد خارجي بحيرة بانكز ـ فجراً

تضيء السماء في اثناء اتجاه القافلة الى الجانب البعيد ، تشبه المركبات عموداً من اليراعات وهي تسير فجراً .

زاوية مسلطة على منطقة مرسىٰ الزورق .

تسحب السيارات الى منطقة وقوف السيارات . الشاحنة المكسوة بالالواح لرصاصية تُسحب وتُوقف ليقفز منها عدد من فريق العمل . يتبعهم الآخرون ويبدأ النشاط . تنصب سقيفة طويلة قرب الماء . ورشة الزورق ، كما هو معروف ، تشتمل على ساحة العمل التي اكتملت بتثبيت المقاعد ، والانوار وباحة المعدات . تقف السيارتان الكبيرتان في موقف قريب .

زاوية اخرىٰ

يقفز عدد من فريق العمل ويبدأ بافراغ معدات متنوعة ويأخذونها الى باحة العمل .

في سيارة الصالون .

سترات يوقف السيارة . رايان أول من يترجل يتبعه روجر . يسير نحو ورشة الزورق .

زاوية جديدة

سيارة نقل تلفزيوني تابعة لبرنامج «عالم الرياضة» الى جانب بعض الرياضيين المحليين من مدينة سياتل العاملين في التلفزيون يبدأون بنصب المعدات .

زاوية اوسع

الموظفون ومسجلو الوقت يرتدون قمصان نقشت عليها الحروف الاول A-I-F ، ينصبون اجهزة التوقيت الالكترونية ولوحات التوقيت وحاملات الارقام وعوامات التوقيت الطافية . صور فيديو من جهاز المونيتر تجمع في شريط الفعاليات .

جو هذا التتابع يجب ان يبدأ بطيئاً مثل شخص يستيقظ ومن ثم يقوم تدريجياً مع ايقاع من تتابع اطلاق صاروخ متوتر ومثير .

(صفحة ٣)

مشهد داخلي . مقرات فاعلة في المخيم . بُعيد الفجر

جاك رايان يرتدي بدلة السباق المصنوعة من الاسبست ويساعده

سترات في شد الاحزمة . يخطو نحو بدلة الغطاء ويظهر على نحو واضح اسم Saga men's co logne . سترات يثبت شيئاً في البدلة . يتبادل الرجلان نظرة.
ازاء هذا نسمع صوت الـ...

مذيع التلفزيون (تعليق)

هذا هو جاك رايان. اكثرهم يعرف القصة، ورايان واحد من اكثر مصممي زوارق السباق السريعة المبدعين وهو ابن الرجل الصناعي الثري تيموثي رايان، ساعدته شركة «ساغا مين كولونيان في بناء زورق سباق سيحطم الرقم القياسي في السرعة في الماء وهو ٢٨٦ ميلاً في الساعة المسجل باسم لي تيلور. فعل رايان هذا واكثر. فقد صمم وبنى اول زورق صاروخي عالمي، نعم، زورق صاروخي، ثوري في المفهوم والتصميم،

زاوية: مسلطة على مرسى الزورق.

الزورق الصاروخي الموضوع فوق مسندين صنعا خصيصاً ينقل خارج المرسى انه «النموذج الاصلي»، زورق يلمع كأنه قذيفة تشبه طائرة الدلتا ذات الجناحين. صمم الزورق على نحو جميل، انه تحفة فنية. يسحب فريق العمل الزورق الى منطقة الانطلاق، ينزلون الى الماء. حول هذا يستمر مذيع التلفزيون.

مذيع التلفزيون (تعليق)

لانعرف باية سرعة سينطلق. بعضهم يزعم بانه لن ينجح! لكن جاك رايان يقول ان هذا الزورق يستطيع بسهولة ان يحطم حاجز الاربعمائة ميل في الساعة. حسناً، صمم رايان هذا الزورق وبناه، انه «نموذج ١» وعرضه على المؤسسة التجارية . ومن مفارقة المفارقات، لم تجد ساغا من يقود الزورق، لا احد يرغب في محاولة تسجيل الرقم القياسي بهذا الزورق ، فالزورق خطر وغير امين . عندئذ تقدم رايان، وهو متسابق زلاقات مائية سابق. وقال: «سأقوده انا»

مشهد داخلي. كشك سيارة السيطرة التلفزيونية

نرى صفاً من شاشات المونيتر. ننتقل الى الشاشة حيث يجري مذيع التلفزيون مقابلة مع جاك رايان في مؤتمر صحفي .

(صفحة ٤)

رايان (من شاشة التلفزيون) كما تعلم، انا الذي بنيت هذا الزورق قطعة فقطعة ، اعرفه كما اعرف ظاهر يدي . ولو اعرف ان هناك ايَ احتمال بفشله أو أعرف أني قد أصاب او القي مصرعي وأنه لا أمان له لما صنعته اصلاً. لابد من شخص ان يصنع مثل هذا فكنت أنا! اعني.. هكذا تكون الحياة. أن نجازف اليس كذلك؟!

مذيع التلفزيون (على الشاشة)

هل انت خائف؟رايان (على الشاشة) طبيعي. لكنني اعـرف بانني سأنجز المهمة وان لم انجزها لما كنت هنا. انه اختياري وانا واثق انني سأحقق رقماً قياسياً جديداً في السرعة في الماء وسأعيش طويلاً بما يكفي لاعطائك فرصة ان تجري معي لقاءً (بعد) انجازي المهمة.

يضحك

زاوية مسلطة على اوليفيا

زوجة رايان، تقف منفعـلة وحدها في الخطوط الجانبية وهي تعض شفتيها انها خائفة والخوف باد عليها

مشهد خارجي . سيارة النقل التلفزيوني . الصباح الباكر .

مذيع التلفزيون الذي اجرى لقاءً مع رايان يقف قرب عربة النقل التلفزيـوني ، والبحيرة خلفية له

مذيع التلفزيون

قبل عدة سنوات، كان جاك رايان متسابق . زلاقات مائية ناجحاً .
تخلى عن السباق بعد حادث أصابه وأرقده في المستشفى . بعضكم يتذكر هذا .
زاوية مسلطة على منطقة البداية رصيف طويل يمتد في الماء. زورق مقطور ملتصق به

(صفحة ٥)

نموذج ١

يستقر في الماء. يتزود بالوقود. خزانا اوكسجين متصلان بانبوب طويل موضوع

تحت المحرك. روجر يشرف على التزود بالوقود .
زاوية مسلطة على رايان
جاك رايان يخرج من الشاحنة ويتجه نحو الزورق الصاروخي. سترات يصحبه .
مذيع التلفزيون (تعليق)
هانحن في بحيرة بانكز شرقي واشنطن ،على
اليمين مباشرة من سد غراند كولي يوشك جاك رايان ان يصبح اول
انسان في التاريخ وهو يحاول ان يسجل رقماً قياسياً جديداً في السرعة في
الماء بزورق صاروخي .

في نقطة البداية
يسير رايان نحو منصة الرصيف ويخطو الى الزورق
في سيطرة التوقيت
عدد من اجهزة التوقيت الخاصة بالسباق تؤشر الى الصفر
مشهد داخلي. جهاز السيطرة التلفزيونية في سيارة النقل الخارجي. يجلس المخرج امام المونيتر ويستعد للبث التلفزيوني. ثماني شاشات موضوعة امامه، في كل شاشة صورة مختلفة، صورة فريق العمل وخط النهاية والبحيرة، وعوامات التوقيت والجمهور.. وما نحوها. شاشة واحدة تلاحق رايان وهو يتهيأ للسباق .
مذيع التلفزيون (تعليق)
عمل مع رايان زميلاه الاثنان، سترات
بومان، والمهندس الميكانيكي..

زاوية مسلطة على سترات
يقف في زورق القطر، يحمل في يده جهاز الاتصال اليدوي، يراقب رايان باهتمام
مذيع التلفزيون (تعليق)
وروجر الن المتخصص في انظمة الصواريخ
وأحد
علماء مختبر بروبلشن للمحركات النفاثة المسؤول

عن هبوط الانسان على سطح القمر

زاوية مسلطة على روجر

يدقق عداد الوقود وتفاصيل اخرى. كل شيء جاهز .

(صفحة ٦)

رايان

يظهر في مقصورة القيادة. سترات في زورق القطر القريب منه

مشهد داخلي. مقصورة الزورق الصاروخي .

يدقق رايان العدادات الثلاثة على لوحة السيطرة التي تقع امامه. يضغط على مفتاح يؤشر «انسيابية الوقود»، تقفز ابرة الى موضع وتستقر. يضغط على مفتاح آخر يؤشر «انسيابية الماء» فتتحرك ابرة اخرى. زر احمر يضيء ونرى كلمة «جاهز للعمل». يضع رايان يديه على عجلة القيادة موجهاً إصبعه الى زر «الانطلاق»

رايان

يدقق العدادات. يستجمع انفاساً عميقة. انه جاهز

مذيع التلفزيون (تعليق)يبدو رايان متهيئاً .

سلسلة زوايا

يـرين صمت، في العد العكسي، عـلى فريق العمـل ومسجلي الـوقت وحشـد من المتفرجين، الاجهزة الكهربائية تؤشر الى الصفر، يركز فريق الكاميرا التلفزيونية على النموذج ١ وهي تتأهب الى الانطلاق كطير على اهبة الطيران .

سترات

يراقب رايان، ينتظره ليعطيه اشارة الانطلاق

رايان ـ لقطة قريبة

لانرى غير عينين تلوحان من خوذة الراس. التركيز على اشده. العزم على اشده

في مجمع التوقيت

ينتظر المؤقتون، تتجه كل الابصار الى اجهزة التوقيت والزورق في البحيرة .

البحيرة
هادئة، مسار عدّ الأميال مؤشر بثلاث عوامات توقيت
عند خط النهاية.
روجر واثنان من الفريق يقفون متطلعين الى المسار يراقبون نقطة سوداء هي الزورق
فريق التلفزيون
ينتظر، الجو مشبع بالتوقع المتوتر .
(صفحة ٧)
وجهة نظر رايان
يحدق في المسار، يظهر زر «الانطلاق» واضحاً في مقدمة الصورة
سترات
يدقق ويعيد تدقيق التفاصيل النهائية. رايان مستعد، يتأكد من ان المؤقتين متأهبون.
إنه وقت «الانطلاق» يعطي اشارة الانطلاق الى رايان وينتظر اشارة رايان .
رايان
يؤكد اشارة الانطلاق
سترات
يتحدث في جهاز الاتصال اليدوي
سترات
جهاز التوقيت جاهز (يبدأ عده العكسي) ١٠،٩،٨ ـ ٥،٤،٣،٢،١، صفر
طوافة التوقيت
تضيء ثلاثة اضواء على التوالي، احمر، اصفر، اخضر
رايان
يضغط على زر «التشغيل» وفجأة
الزورق الصاروخي
يتفجر حركة، اللهب الممتد يلفح سطح الماء عند اندفاع الزورق.
الزورق
يطير نحو نهاية البحرية كأنه قذيفة، يحوم عدة بوصات فوق الماء ثم ينزلق فوق الماء بسرعة تزيد على ٣٠٠ ميل في الساعة.

قطع داخلي

مع سترات، اوليفيا، المؤقتين، روجر عند خط النهاية، شاشات المونيتر في سيارة النقل الخارجي

وجهة نظر رايان

المنظر يتشوه، يتسطح في اثناء مايغوص العالم صامتاً في صورة بصرية سريعة جداً

الزورق

يتدفع بسرعة البرق في اثناء..

(صفحة ٨)

ارقام الحاسبة

اجهزة التوقيت تسرع نحو اللانهاية

زوايا متعددة

فريق العمل والمؤقتون والجمهور المحتشد يرقبون بعجب مذهل اندفاع الزورق بسرعة خاطفة نحو خط النهاية.

رايان

يمسك بعجلة القيادة عندما نرى فجأة يديه ترتعشان قليلاً حين يهتز الزورق.

مذيع التلفزيون (تعليق)

انه سباق حقيقي

لائحة التوقيت

ارقام الحاسبة تدور بسرعة فائقة

وجهة نظر رايان

الزورق يهتز، يعتريه ارتعاش واضح يرج المشهد كله. شيء ما يجري خطأ على نحو رهيب.

من الساحل

نرى ذيل ديك ينكمش على نحو غير اعتيادي

سترات واوليفيا

يراقبان الزورق الذي يهتز بعنف

سلسلة قطع سريعة

قطع داخلي بين الجمهور المحتشد والزورق . النموذج (١) ينحرف عن مساره .
رايان بلا حراك امام عجلة القيادة

مذيع التلفزيون (تعليق)

مهلاً . شيء ما ... شيء ما يجري خطأ ، الزورق يهتز

النموذج (١)

ينحرف الى جانبه

رايان

يضغط على زر القذف .

مذيع التلفزيون (تعليق)

على نحو هستيري

رايان لا يتدبر أمره ، أواه ، يا الهي ! انه يرتطم ، رايان يرتطم ، أواه ، يا الهي

(صفحة ٩)

مقصورة القيادة

ينقذف ، يتقوس عالياً في الفضاء ، المظلة تنتشر خلف المقصورة

الكبسولة

تتجه نحو الماء

سترات وفريق العمل والمؤقتون واوليفيا

يراقبون مذعورين غير مصدقين

الزورق

ينقلب ، يرتطم بالماء ، يجنح بلا كابح ، ينقلب دولاب الزورق ثانية وثالثة حتى يتحطم امام اعيننا

مذيع التلفزيون (تعليق)

انقذف رايان ، ولكن مهلاً ، المظلة لا تنفتح ، ياالهي

كيف يحدث هذا ، يا للمأساة !

زوايا عديدة

اثناء تعلق المظلة بالكبسولة لا تنفتح ، رايان الذي تغطية واقية مطاطية ، يرتطم بالماء بسرعة تفوق سرعة ٣٠٠ ميل في الساعة . ترتد الكبسولة وتثب في الماء كحصاة

مرمية الى بركة . نستطيع ان نخمن ما يحدث لرايان في داخلها . تندفع الكبسولة اكثر من ميل واحد قبل ان تتوقف نهائياً .

صمت . يبدو العالم ساكناً في الزمن . ومن ثم :

صفارات سيارة اسعاف تبدد الهدوء ، ويتبدى الحادث الجلل عندما يتحرك الحاضرون نحو جثة جاك رايان الميت وهي طافية في الماء بلا حراك . وقفة . ثم :

قطع الى :

لاحظ ان كل لقطة تصف الفعل ، وان المصطلحات المبينة في القائمة انما تستخدمُ لتضفي على الفعل نظرة سينمائية من دون اللجوء الى تعليمات (الكاميرا) المفرطة

× × ×

تمرين : اكتب شيئاً عن شكل السيناريو . تذكر ان تجد «موضوع» اللقطة . الكتابة في كثير من الاحيان مفيدة لتحصل على سيناريو وتكتب او تطبع منه عشر صفحات . ان عشر صفحات تنفع في اكتساب «الاحساس» بكتابة سيناريو . هيء لنفسك وقتاً لتتعلم كيف تفعل هذا ، قد يكون الامر مزعجاً في البداية لكنه يصبح سهلاً عليك .

الفصل الثالث عشر

بناء السيناريو Bulding the Screenplay

مناقشة تركيب السيناريو :

ناقشنا حتى الان اربعة عناصر اساسية لابد منها عند كتابة السيناريو : البداية والنهاية وموضع الحبكة في نهاية الفصل الاول وموضع الحبكة في نهاية الفصل الثاني . هذه اربعة امور لا مفر من معرفتها قبل ان نكتب كلمة واحدة والان ماذا بعد ذلك ؟

كيف تضع كل هذه الامور معاً لتبني السيناريو ؟

الق نظرة على (المخطط) :

الفصل الاول	الفصل الثاني	الفصل الثالث
التمهيد	المجابهة	الحل
ص ص ١ ـ ٣٠	ص ص ٣٠ ـ ٩٠	ص ص ٩٠ ـ ١٢٠
ص ص ١ ٢٥ ـ ٢٧		ص ص ١١ ٨٥ ـ ٩٠

الفصل الاول والفصل الثاني والفصل الثالث . بداية ووسط ونهاية . كل واحدة منها هي (وحدة) او (قالب) للفعل الدرامي

انظر الى الفصل الاول :

الفصل الاول

البداية	الوسط	النهاية
التمهيد		موضع الحبكة ١
ص ص ١ ـ ٣٠		

يمتد الفصل الاول من (بداية) السيناريو وحتى (موضع الحبكة) في نهاية الفصل الاول . وعليه ، هناك بداية (البداية)ووسط (البداية) ونهاية (البداية) . انه وحدة (تامة بطبيعتها) ، انه قالب الفعل الدرامي . طوله نحو ثلاثين صفحة ، ويقع (موضع الحبكة) في صفحة ٢٥ او ٢٧ تقريباً ، حادث او حدث «يعلق» في الفعل وينسجه باتجاه آخر . ما يحدث في الفصل الاول هو السياق الدرامي الذي يعرف بـ(التمهيد Set up) عندك ثلاثون صفحة تقريباً ل(تمهد) لقصتك ، لتقدم (الشخصية الرئيسية) لتقرر (المقدمة الدرامية) و(تؤسس وضعاً) بصرياً ودرامياً .

اليك الفصل الثاني

الفصل الثاني

البداية	الوسط	النهاية
	المجابهة	موضع الحبكة ٢
	ص ص ٣١ ـ ٩٠	

الفصل الثاني هو (وسط) السيناريو . انه يحتوي على حجم الفعل . وهو يمتد من بداية الفصل الثاني حتى موضع الحبكة ٢ في نهاية الفصل الثاني . اذن ، لدينا بداية (الوسط) ووسط (الوسط) ونهاية (الوسط) .

انه ايضاً (وحدة) وقالب ، الفعل الدرامي . طوله نحو ستين صفحة تقريباً ، وبين الصفحتين ٨٥ ـ ٩٠ تقريباً يقع موضع حبكة آخر ينسج القصة باتجاه الفصل الثالث . (السياق) الدرامي هو المجابهة . فالشخصية تواجه عقبات تبعدها عن

تحقيق الهدف (ومتى ما تقرر «حاجة» الشخصية ، ضع عقبات امام هذه الحاجة الصراع ! تصبح قصتك اذن شخصيتك التي تذلل العقبات لتحقق «حاجتها») .

الفصل الثالث هو نهاية ، او حل ، السيناريو

الفصل الثالث

البداية	الوسط	النهاية

الحل

ص ص ٩٠ ـ ١٢٠

وكما في الفصلين الاول والثاني ، هناك بداية (النهاية) ، وسط (النهاية) ونهاية (النهاية) . طول الفصل الثالث نحو ثلاثين صفحة تقريباً وان (السياق) الدرامي هو (حل) القصة .

في كل فصل نبدأ من بداية الفصل ونتحرك نحو مواضع الحبكة في نهاية الفصل . وهذا معناه ان لكل فصل (اتجاهاً) او خط تطور من البداية حتى موضع الحبكة . ان مواضع الحبكة في نهاية الفصلين الاول والثاني هي مواضع وجهتك ، اي اين تتجه ، متى تبني السيناريو وتركبه .

انت تبني السيناريو بالوحدات ، الفصل الاول والثاني والثالث .

كيف تبني السيناريو ؟

استخدم جذاذات بحجم ٣ × ٥

خذ رزمة جذاذات بحجم ٣ × ٥ . اكتب فكرة كل مشهد او تتابع في جذاذة واحدة ، وربما بقليل من كلمات وصف مختصرة لتساعدك في اثناء ما تكتب مثلاً ، ان كان لديك تتابع حول شخصية ترقد في المستشفى ، فبوسعك ان تشير الى عدة مشاهد في جذاذة واحـدة : (وصـول) الشخصيـة الى المستشفى ، وهي تـدقـق الاسم في مكتب الاستعلامات ، (الطبيب يقوم بفحصها) ، يجري تحليل مختبري ، اختبارات طبية عديدة ، كالاشعة ، او تجرى اختبارات EEG او EKG ، افراد العائلة او الاصدقاء تعودونها في المستشفى ، شريك غرفتها قد يكون شخصاً لا تحبه ، قد يناقش الاطباء حالتها الطبية مع اقربائها ، قد تكون الشخصية في وحدة العناية المكثفة . كل هذا

يحدد بكلمات قليلة في كل جذاذة . كل وصف قد يكتب في المشهد ، وكل هذا ضمن تتابع يرمز اليه بـ(المستشفى) .

بوسعك ان تستخدم ما تشاء من الجذاذات : ادوارد انهالت ، الذي اقتبس «الاشبال» و «بيكت» يستخدم ٥٢ جذاذة لبناء نصه . وهذا الرقم هو عدد الجذاذات في الرزمة الواحدة . ارنست ليمن ، الذي كتب «شمال بشمال غرب» و«صوت الموسيقى» و«مؤامرة العائلة» ، يستخدم ما بين ٥٠ ـ ١٠٠ جذاذة بالقدر الذي يحتاجه . كتب فرانك بيرسن «ظهيرة يوم قائظ» في ١٢ جذاذة ، نسج القصة في ١٢ تتابعاً اساسياً . اعود فأقول ليست هناك قاعدة بشأن عدد الجذاذات التي تحتاجها لتبني السيناريو ، استخدم ما شئت من الجذاذات . بوسعك ايضاً ان تستخدم جذاذات مختلفة الوانها ، اللون الازرق للفصل الاول ، اللون الاخضر للفصل الثاني ، اللون الاصفر للفصل الثالث .

قصتك هي التي تفرض عدد الجذاذات التي تحتاجها . ضع ثقتك في قصتك ! دعها تملي عليك عدد الجذاذات التي تحتاجها ، سواء اكانت ١٢ او ٤٨ او ٥٢ او ٨٠ او ٩٦ او ١١٨ ، فهذا لا يضير . ضع ثقتك في قصتك .

الجذاذات طريقة رائعة . بوسعك ان ترتب المشاهد بالطريقة التي تشاء ، تعيد ترتيبها ، تضيف بعضها ، تلغي بعضها . انها طريقة بسيطة وسهلة وفاعلة ، انها تمنحك حرية كاملة في بناء الشخصية .

لنبدأ في بناء السيناريو بخلق (السياق) الدرامي لكل فصل ، لنستطيع ان نجد (المضمون) .

تذكر قانون نيوتن الثالث للحركة في الفيزياء : «لكل فعل رد فعل يساويه في المقدار ويعاكسه في الاتجاه» . هذا المبدأ يصلح في بناء السيناريو . عليك اولاً ان تفرض (حاجة) الشخصية الرئيسية . ما هي (حاجة) الشخصية ؟

ماذا تريد ان تحقق او تحصل عليه او تفوز به ضمن بنية السيناريو ؟ متى ما تخلق حاجة الشخصية يكون بامكانك ان تضع عقبات امام هذه الحاجة .

الدراما صراع .

جوهر الشخصية هو الفعل ، الفعل هو الشخصية . نحن نعيش في عالم الفعل ـ رد الفعل . فاذا كنت تقود سيارة (فعل) وقطع احدهم الطريق عليك او سدّه فماذا تفعل

(رد الفعل) ؟ لا تملك الا ان تشتمه او تطلق صوت المنبه استهانة به . تحاول ان تقطع الطريق على السائق الاخر . ان تضايقه من جهته الاخرى ، تلوح بقبضتك ، تتمتم مع نفسك ، تزيد السرعة .

الفعل ورد الفعل قانون الكون . فاذا كانت الشخصية تبدي (فعلاً) في السيناريو فان احداً او شيئاً سيبدي (رد فعل) بالطريقة التي تبدي فيها الشخصية رد فعلها . هنا يولد الفعل (الجديد) رد فعل اخر .

الشخصية تبدي (فعلاً) واحدهم يبدي (رد فعل) . فعل - رد فعل . رد فعل - فعل . تتحرك قصتك دائماً نحو موضع الحبكة هذا في نهاية كل فصل .

الكثير من الكتاب الجدد او الكتاب الذين تنقصهم التجربة يقحمون اشياء تحدث لشخصياتهم ، فتبدي هذا الشخصيات دائماً (رد فعل) ازاء وضعها ، اكثر مما تبدي (فعلاً) من حيث الحاجة الدرامية . ان جوهر الشخصية هو (الفعل) ، ينبغي ان تبدي الشخصية (فعلاً) ولا تبدي رد فعل .

في «أيام النسر الثلاثة» يمهد الفصل الاول لرتابة مكتب روبرت ريدفورد . عندما يعود ريدفورد من المطعم حيث تناول غداءه يجد الجميع قد فارقوا الحياة . هذا موضع الحبكة في نهاية الفصل الاول . يبدي ريدفورد (رد فعل) : يتصل بـ CIA ، يشيرون عليه بان يتحاشى كل الاماكن التي يُعرف فيها ، ومنزله بخاصة . يجد زميله الغائب ميتاً في سريره ، فلا يعرف اين يذهب أو بمن يثق . انه يبدي (رد فعل) ازاء الوضع . يبدي (فعلاً) عندما يتصل تلفونيا بكليف روبرتسن ويخبره انه يريد ان يلتقي صديقه سام وان يأتي به الى قصر الوكالة . وعندما لم يجد ذلك نفعاً يبدي ريدفورد (فعلاً) حين يجبر فاي دوناواي على ان تأخذه الى شقتها تحت المراقبة . فلابد ان يأخذ قسطاً من الراحة وان يستجمع افكاره ويتوصل الى الفعل الذي يجب عليه القيام به .

الفعل هو (القيام) بشيء ، و(رد الفعل) هو ان تجعل هذا يحدث . في فيلم «أليس لم تعد تقطن هنا» ، تذهب اليس بعد وفاة والدها الى مونتيري بولاية كاليفورنيا ، لتصبح مغنية وتشبع حلم طفولتها . ولكي تبقى على قيد الحياة مع ابنها الشاب ، تبحث عن عمل مغنية في حانات عديدة . في بادىء الأمر لم يمنحها احد هذه الفرصة . فتصبح يائسة وقانطة ، انها تأمل في فرصة تتاح لها فهي تبدي (رد فعل) ازاء وضعها ، اي الظروف المحيطة بها ، وهذا ما يجعلها خاملة وغير متحمسة . وعندما تتاح الفرصة لها في ان

تغني، فان هذه الفرصة لم تكن كما كانت تتوقعها ابداً.

الكثير من الكتاب الذين تنقصهم التجربة يقحمون اشياء تحدث لشخصياتهم، فهذه الشخصيات تبدي (رد فعل) اكثر مما تبدي (فعلاً). وجوهر الشخصية هو (الفعل)

لديك ثلاثون صفحة لتمهد لقصتك. والصفحات العشر الأول حاسمة.

في الصفحات العشر الأول، عليك ان تؤسس (الشخصية الرئيسية)، تبني (المقدمة) الدرامية، وتؤسس (الوضع).

انت تعرف اي بداية هي بدايتك، وتعرف موضع الحبكة في نهاية الفصل الاول. فهو اما ان يكون مشهداً أو تتابعاً، واما ان يكون «حادثاً» أو «حدثاً».

فاذا ما اوليت تفكيراً في هذا تكون لديك خمس او عشر صفحات تقريباً من نصك وقد كُتبت بهذين العنصرين. اذن، لديك قرابة عشرين صفحة من الكتابة حتى تكمل الفصل الاول. لا باس، وبخاصة انك لم تكن قد كتبت بعد شيئاً.

انت الآن متهيء لبناء السيناريو: ابدا بالفصل الاول.

انه وحدة كاملة من الفعل الدرامي. فهو يبدا بمشهد أو تتابع البداية وينتهي عند موضع الحبكة في نهاية الفصل.

خذ جذاذات بحجم ٣×٥. دوّن كلمات قليلة أو عبارات وصف في كل جذاذة. فاذا كان تتابعاً في مكتب فاكتب «مكتب» وما يحدث فيه:

«اكتشاف ابتزاز ربع مليون دولار»: في جذاذة اخرى «طوارئ» لمواجهة اقصى الاجراءات». الجذاذة التي تليها: «تقدم جو بوصفه شخصية رئيسية». جذاذة جديدة: «الصحافة عرفت الأمر».

الجذاذة التالية: «جو منفعل، غير مطمئن». استخدم الكثير من الجذاذات التي تحتاجها لتكمل «تتابع المكتب».

ما هي الخطوة التالية؟

خذ جذاذة اخرى واكتب مشهداً جديداً: «الشرطة تستجوب جو».

وبعد هذا ما هي الخطوة التالية؟

مشهد «جو وعائلته في المنزل». جذاذة اخرى: «جو يتلقى مكالمة هاتفية، يساوره الشك».

جذاذة تليها : «جو يقود سيارته نحو مكان عمله» . جذاذة تليها «جو يصل الى مكان عمله ، التوتر باد» .

ما الخطوة التالية ؟

«تستجوب الشرطة جو مرة اخرى» ، يمكن اضافة مشهد حيث «الصحافة تنهال بالاسئلة على جو» . جذاذة اخرى : «عائلة جو تعرف انه بريء ، ستعضده» . جذاذة اخرى : «جو مع محاميه . الامور تبدو سيئة» .

خطوة فخطوة ، مشهد فمشهد ، تبني قصتك حتى موضع الحبكة في نهاية الفصل ، «يتهم جو بالابتزاز» . هذا موضع حبكة في نهاية الفصل الاول . هذا يشبه تجميع أحجية الصور المقطوعة .

قد تكون لديك ثماني او عشر او اربع عشرة جذاذة او اكثر للفصل الاول . فقد اشرت الى دفق الفعل الدرامي وصولاً الى موضع الحبكة . عندما تكون قد اكملت جذاذات الفصل الاول ، انظر الى ما كتبت . راجع الجذاذات ، مشهداً اثر مشهد كانها جذاذات مصورة . افعل ذلك مرات عدة . وسرعان ما تجد دفقاً محدداً للفعل ، ستغير كلمات قليلة هنا وهناك اتجعلها اسهل على القراءة . اعتد على خط القصة . احكي لنفسك قصة الفصل الاول ، (التمهيد) .

اذا اردت ان تكتب جذاذات مضافة قليلة لانك اكتشفت ثغرات بسيطة في قصتك فاكتبها . الجذاذات لك . استخدمها لتركيب قصتك ، لتعرف دائماً الى اين تمضي عندما تكون قد اكملت جذاذات الفصل الاول ، ضعها على مكتبك او في مكتبتك او على الارض بنظام متسلسل . ارو لنفسك القصة منذ البداية وحتى موضع الحبكة في نهاية الفصل الاول . افعل ذلك اكثر من مرة وسرعان ما ستبدأ بنسج قصتك في نسيج عملية الخلق .

افعل هذا في الفصل الثاني . استخدم موضع الحبكة في نهاية الفصل ليكون لك دليلاً . دوّن التتابعات التي يجب عليك ان تسلسلها في الفصل .

تذكر ان (السياق) الدرامي للفصل الثاني هو (المجابهة) . هل تتحرك الشخصية خلال القصة بعد ان اشبعت «حاجتها» على نحو مؤكد ؟ عليك ان تضع في الحسبان عقبات طيلة الوقت لتوليد الصراع الدرامي .

عندما تكون قد اكملت الجذاذات ، اعد العملية من الفصل الاول ، راجع

الجذاذات من بداية الفصل الثاني وحتى موضع الحبكة في نهاية الفصل الثاني .
ليكن تداعيك حراً ، دع الافكار تنهال عليك . ضعها في جذاذات وواصل عملك .

اطرحها امامك ، ادرسها ، خطط تقدّم قصتك . لا تخف من تغيير اي شيء . ذات مرة قابلت «مونتيرا» فاخبرني بمبدأ خلاق ومهم ، لقد قال لي انه في سياق القصة «تكون التتابعات التي تحاول (ان لا تنفع) هي التتابعات التي تخبرك (ما ينفع) .»

انها قاعدة كلاسيكية في الفيلم . فالكثير من افضل اللحظات السينمائية يحدث مصادفة . ان المشهد الذي لا ينجح من المرة الاولى يخبرك في النهاية كيف سينجح .

لا تخف من ارتكاب الاخطاء

ما المدة التي اقضيها مع الجذاذات ؟

قرابة اسبوع . تستغرقني اربعة ايام للتخطيط في الجذاذات ، واقضي نهاراً كاملاً في الفصل الاول ، اربع ساعات تقريباً ، واقضي يومين في الفصل الثاني ، اليوم الاول للنصف الاول من الفصل ، واليوم الثاني للنصف الثاني من الفصل ، ثم اقضي يوماً واحداً للتخطيط للفصل الثالث .

بعدها ، اضع الجذاذات في محفظة مكتبي واكون مستعداً للبدء بالعمل .

اقضي اسابيع قليلة اراجع الجذاذات ، اتوصل فيها الى معرفة القصة وتطور العمل والشخصيات الى حد اشعر فيه بالرضا . هذا يعني انني اقضي يومياً قرابة ساعتين الى اربع مع الجذاذات . ادرس القصة فصلاً فصلاً ومشهداً فمشهداً ، اخلط الجذاذات ، احاول شيئاً هنا ، ناقلاً مشهداً من الفصل الاول الى الفصل الثاني ، ومشهداً اخر من الفصل الثاني الى الفصل الاول . طريقة الجذاذات فيها مرونة وبوسعك ان تفعل بواسطتها ما تشاء . والنتيجة ستكون مثمرة .

نظام الجذاذات يتيح لك تحركاً واسعاً في تركيب السيناريو . ادرس الجذاذات مرات ومرات حتى تشعر انك متهيء للكتابة . كيف تعرف انك ستبدأ الكتابة ؟ ستعرف ، انه شعور ينتابك . عندما تكون مستعداً للبدء بالكتابة فستبدأ الكتابة . ستشعر بالرضا عن قصتك ، ستعرف ما تحتاج اليه للقيام بالكتابة ، وستبدأ بالتوصل الى صور بصرية لمشاهد معينة .

هل نظام الجذاذات الطريقة الوحيدة لتركيب قصتك ؟

لا . هناك طرق عديدة لتركيب قصتك . بعض الكتّاب يسجل سلسلة مشاهد على

الصفحة ويرقمها : ١ ـ بيل والمكتب ٢ ـ بيل وجون في الحانة ٣ ـ بيل يرى جين ٤ ـ بيل يغادر الحفلة ٥ ـ بيل يقابل جين ٦ ـ يحب احدهما الآخر ويقرران المغادرة معاً .

طريقة اخرى هي كتابة (معالجة) ، (ملخص قصصي) لما يحدث في قصتك وانت تدخل حواراً قليلاً . تقع المعالجة بين اربع صفحات وعشرين صفحة . يستخدم (الملخص) ايضاً ، في التلفزيون بخاصة ، حيث تروي قصتك في تعاقب حبكة قصصي تفصيلي يكون الحوار هو الجزء الأساسي من (الملخص) ويقع بين ثماني وعشرين وستين صفحة . معظم (الموجزات) أو (المعالجات) ينبغي ان لا يزيد طولها على ثلاثين صفحة .

اتعرف السبب ؟

لان المنتج يناله العياء .

هذه نكتة هوليوودية قديمة وفيها قدر كبير من الصحة .

لا يهم اية طريقة تستخدم فانت الان مستعد للانتقال من رواية قصتك على الجذاذات الى كتابة القصة على الورق .

انت تعرف قصتك منذ بدايتها وحتى نهايتها . ينبغي ان تنتقل منساباً من البداية حتى النهاية ، وعندما يكون تعاقب الحبكة واضحاً في ذهنك فكل ما عليك ان تفعله هو ان تنظر الى الجذاذات . اغمض عينيك و(شاهد) القصة تتكشف امامك .

كل ما عليك ان تفعله هو ان تكتبها .

× × ×

تمرين : قرر النهاية والبداية وموضع الحبكة في نهاية الفصلين الاول والثاني . احصل على جذاذات بحجم ٣ × ٥ وبألوان مختلفة ان اردت . ابدأ بافتتاح السيناريو . ليكن تداعيك حراً . كلما يخطر في ذهنك مشهد دوّنه على الجذاذات . إبنِ باتجاه موضع الحبكة في نهاية الفصل .

جربها . الجذاذات لك ، جد طريقتك الخاصة التي تجعل قصتك ناجحة . ان اردتِ ان تكتب (معالجة) او(موجزاً) فلك ذلك .

الفصل الرابع عشر

كتابة السيناريو

Writing the Screenplay

التنفيذ:

اصعب شيء في الكتابة هو معرفة ماذا تكتب
عد الى الوراء والقِ نظرة الى حيث بدأنا
اليك (المخطط)

البداية	الوسط	النهاية
الفصل الاول	الفصل الثاني	الفصل الثالث
التمهيد	المجابهة	الحل

ص ص ٢

لقد تحدثنا عن (الموضوع) ، كموضوع الرجال الثلاثة الذين يسطون على بنك «جيس مانهاتن» ، وجَزأناه الى (فعل) و(شخصية) . تحدثنا عن اختيار الشخصية (الرئيسية) والشخصيتين (الاساسيتين) ، وحددنا الفعل في سرقة بنك . تحدثنا عن اختيار (النهاية) و(البداية) و(مواضع الحبكة) في نهاية الفصلين الاول والثاني تحدثنا عن (تركيب السيناريو) بجذاذات ذات حجم ٣ × ٥ وعرفنا اتجاه القصة .
انظر الى (المخطط) . نحن نعرف ماذا نكتب !

لقد اكملنا شكل الإعداد الذي يصلح لكل كتابة عموماً وللسيناريو خصوصاً ، انه شكل وبناء . انت قادر الآن على اختيار عناصر قصتك التي تندرج في (مخطط) شكل السيناريو . بمعنى انت تعرف (ماذا) تكتب ، كل ما عليـك ان تفعله هـو ان تكتب سيناريو .

كتابة السيناريو مثيرة وغامضة على نحو ما . فانت في احسن احوالك في يوم ما وفي اسوئها في يوم اخر ، ضائع في الاضطراب والالتباس يوم تجدي فيه الامور نفعاً ويوم اخر لا تجدي ، من يعرف كيف ولماذا ؟ انها عملية خلق ، انها تتحدى التحليل ، انها سحر وانها عجب .

مهما قيل او كتب عن تجربة الكتابة منذ بدء الزمن ، فانها ما تزال تصب في شي واحد : الكتابة تجربتك الشخصية وليست تجربة غيرك .

كثير من العاملين يسهمون في صناعة الفيلم ، لكن الكاتب هو الشخص الوحيد الذي يجلس الى مكتبه ويواجه الورقة البيضاء .

الكتابة عمل مضنٍ ، مهمة يومية وانت تجلس امام رزمة اوراقك او آلتك الطابعة باستمرار مدوناً الكلمات على الورق . عليك ان تدونها في الوقت المناسب .

قبل ان تبدأ الكتابة ، عليك ان (تجد زمن) الكتابة .

كم ساعة في اليوم تحتاج لتقضيها في الكتابة ؟

هذا امر متروك لك . انا اعمل اربع ساعات يومياً لمدة خمسة ايام في الاسبوع جون ميلوس يكتب ساعة في اليوم على عدد ايام الاسبـوع بين السـاعة الخـامسة والسادسة عصراً . سترلنغ سيليفانت ، الذي كتب «الجحيم المرتفع» يكتب احد ١٢ ساعة يومياً . بول شرودر ينضج قصته في ذهنه شهوراً ، يرويها للآخرين حـ (يعرفها) تمام المعرفة ثم يتفرغ لها ويكتبها في بحر اسبوعين تقريباً . بعد ذلك يق اسابيع في تشذيبها وتثبيت صيغتها النهائية .

انت تحتاج ساعتين اوثلاثاً لتكتب سيناريو . اذا كنت تعمل بدوام كامل وتعنى بشؤ منزلك وعائلتك ، فوقتك محدد . عليك ان تجد الوقت المناسب للكتابة . هل انت من يعملون في افضل حال صباحاً ؟ هل يستغرقك الوقت حتى بداية الظهيرة لتكون احسن ساعات يقظتك واستعدادك ؟

قد تكون ساعات الليل المتأخرة وقتاً مناسباً لك . توصل الى معرفة ذلك .

قد تستيقظ وتكتب ساعات قليلة قبل ان تذهب الى عملك ، او قد تعود الى منزلك بعد العمل متعباً ومن ثم تكتب ساعات قليلة . قد تكتب ليلاً ، ولنقل بين الساعة العاشرة والحادية عشرة ، او قد تخلد الى النوم مبكراً لتصحو في الرابعة صباحاً لتكتب . اذا كنتِ ربة بيت ولديك عائلة ، فقد تريدين ان تكتبي حينما يخرج الجميع نهاراً ، سواء بعد الصباح او بعد الظهيرة . كن انت حكماً على وقت الكتابة ، نهاراً او ليلاً ، فبوسعك ان تختلي الى نفسك ساعتين او ثلاثاً .

ان ساعات قليلة وحدك تعني ساعات قليلة وحدك . لا تلفون ، لا اصدقاء يزورونك لاحتساء القهوة ، لا حديث دون طائل ، لا مهام شاقة ، لا مطالب يمليها الزوج او الزوجة او الاحبة او الاطفال . انت تحتاج ما بين ساعتين وثلاث ساعات وحدك دونما مقاطعة احد .

قد يستغرق منك وقتاً لتجد الزمن «المناسب» . حسناً . التجربة تجعلك متأكداً من وقت عملك المناسب .

الكتابة مهمة يومية مستمرة . تكتب السيناريو لقطة لقطة ، مشهداً مشهداً ، صفحة صفحة ، يوماً بعد يوم . ضع اهدافاً لنفسك . ثلاث صفحات في اليوم معقولة وواقعية . اي نحو الف كلمة في اليوم . فاذا كان عدد صفحات السيناريو مائة وعشرين صفحة ، وانت تكتب ثلاث صفحات يومياً مدة خمسة ايام في الاسبوع ، فكم من الوقت يستغرقك لتكتب المسودة الاولى ؟

اربعون يوماً من العمل . فاذا كنت تعمل خمسة ايام في الاسبوع فهذا يعني انك تكمل المسودة الاولى في ستة اسابيع تقريباً . متى ما بدأت عملية الكتابة فستكون هناك ايام تكتب فيها عشر صفحات يومياً وايام تكتب فيها ست صفحات يومياً وهكذا دواليك . تأكد من انك تكتب ثلاث صفحات يومياً وايام تكتب فيها ست صفحات يومياً وهكذا دواليك . تأكد من انك تكتب ثلاث صفحات يومياً او اكثر .

اذا كنت متزوجاً ، او مرتبطاً بعلاقة عاطفية ، فسيكون الامر صعباً ، فانت تحتاج مكاناً ما وزمن خلوة ، الى جانب الدعم والتشجيع .

ربات البيوت يمررن باوقات عصيبة اكثر من غيرهن . فالازواج والاطفال ليسوا متفهمين ولا متعاونين . لا ينفع عدد المرات التي تشرحين فيها انك «بصدد الكتابة» . فهذا لا يجدي . يصعب عليك تجاهل المطالب المفروضة عليك . الكثير من طالباتي

المتزوجات يخبرنني ان ازواجهن يهددونهن بترك المنزل ما لم يكففن عن الكتابة ، اطفالهن يتحولون الى «حيوانات» . يعرف الازواج والاطفال ان هناك تدخلاً في اعمال المنزل ، وهذا ما لا يريدونه ، وربما ، دون قصد بلا شك يريدون ان يتحلقوا حول «الام» التي تنشد فسحة من الوقت ومكاناً وحرية . وهذا يصعب معالجته . الشعور بالذنب ، الغضب او الاحباط يأخذ طريقه واذا لم تحذري فتصبحين بسهولة فريسة انفعالاتك .

عندما تكونين في تجربة الكتابة ، فانت قريبة الى من تحبين جسداً ، غير ان ذهنك وتركيزك يبعد ان عنهم الف ميل . عائلتك لا تكترث ولا تفهم ان شخصياتك في وضع درامي مشحون الى اقصاه ،ليس باستطاعتك ان تقطعي تركيزك لتتعاملي مع الوجبات الخفيفة ووجبات الطعام والغسيل والتسوق الذي تقومين به في العادة .

لا تتوقعي ان يفهموا ذلك . واذا كانت تربطك علاقة عاطفية فان الحبيب (سيخبرك) انه يتفهم ذلك وانه يقدم لك يد العون ، لكنه لا يفعل ذلك حقاً . لا لانه لا يريد ذلك بل لانه لا يفهم تجربة الكتابة .

لا تشعر «بالاثم» بشأن استقطاعك وقتاً «انت بحاجة اليه» لكتابة سيناريو . فاذا كنت تتوقع ان الزوجة او الحبيبة «ستغضب» او «لا تفهم» عندما تكتب فلا يزعجك هذا عند حدوثه . واذا انزعجت فلك «الخيار» ، فعندما تكتب توقع «وقتاً عصيباً» وعندها لن يزعجك هذا اذا ما حدث .

ملاحظة الى الازواج والزوجات والعشاق والاصدقاء والابناء :

اذا كان زوجك او زوجتك او حبيبتك او حبيبك او ذووك يكتبون سيناريو فان بهم حاجة الى حبكم وعونكم .

اعطوهم فرصة الكشف عن رغباتهم في كتابة سيناريو . وخلال الوقت الذي فيه يكتبون ، بين ثلاثة وستة اشهر ، سيكونون في حالة مزاجية ، متأزمين ، منفعلين لأيمّا سبب ، منشغلين وحادي الطبع . عملكم اليومي سيشهد تدخلاً ولن يعجبكم هذا . سيكون الامر غير مريح .

أترغبون في منحهم وقتاً وفرصة ليكتبوا ما يريدون كتابته ؟ اتحبونهم بما يكفي لتقدموا لهم يد العون في محاولاتهم حتى وان تقاطعت مع حياتكم ؟

اذا كانت الاجابة بـ(لا) فتحدثوا اليهم . اعملوا بطريقة تنال رضا الطرفين ليسند

احدكم الاخر . الكتابة مهمة تحتاج الى توحد وعزلة . وتصبح عند من تربطه علاقة تجربة مشتركة .

ضع خطة للكتابة : ٣٠ر١٠ ـ ٠٠ر١٢ ظهراً ، ٨ ـ ١٠ مساء ، التاسعة وحتى منتصف الليل . وباعتماد الخطة تصبح «مشكلة» الانضباط يسيرة على المعالجة .

قرر (كم) يوماً ستكتب فيه . اذا كنت تعمل بدوام كامل او في مدرسة او كنت طرفاً في زواج او علاقة عاطفية فلا تتوقع ان تكتب سيناريو بمعدل يوم او يومين في الاسبوع . طاقة الخلق تضيع بهذه الطريقة . عليك ان تركز وتكثف تفكيرك بوضوح على النص الذي تكتب . ان بك حاجة الى اربعة ايام في الاسبوع في الاقل .

عندما تضع خطتك في الكتابة يمكنك ان تنصرف الى عملك ، وتجلس في يوم جميل الى مكتبك لتكتب .

ما الشيء الاول الذي سيحدث ؟

المقاومة ، انها بعينها .

بعد ان تكتب (ظهور تدريجي للصورة : مشهد خارجي . شارع . نهاراً) فسيتملكك فجأة «الحاح» «لايصدّق في بري اقلامك او تنظيف مكان كتابتك . ستجد «سبباً» او «عذراً» لكيلا تكتب . هذه هي المقاومة .

الكتابة عملية خبرة ، عملية تعلم تشمل اكتساب مهارة وتناسق مثل ركوب الدراجة او السباحة او الرقص اولعب التنس .

لا يتعلم السباحة من يرمى في الماء . عليك ان تتعلم ان تبقى طافياً لكي تبقى على قيد الحياة . تتعلم السباحة باستكمال قدرتك . وبوسعك ان تتعلم هذا بالسباحة الحقيقية . فكلما تسبح اكثر تتعلم اكثر .

هذا يحدث في الكتابة ايضاً . انك ستمارس شكلاً معيناً من المقاومة . فهي تعرض نفسها بطرق كثيرة حتى اننا لا نعي حدوثها في معظم الوقت .

على سبيل المثال : عندما تجلس اول مرة لتبدأ الكتابة ، قد تريد ثلاجة نظيفة او تريد ان تنظف ارض المطبخ ، قد تريد ان تغير الاغطية ، تريد ان تقود سيارة او ان تأكل . بعضهم يخرج ليشتري ملابس لا يحتاجها بقيمة خمسمائة دولار ، او يتملكه الغضب اويصرخ بوجه اي كان بلا سبب معين .

هذه جميعها اشكال المقاومة

احد اشكال مقاومتي المفضلة هو الجلوس للكتابة وتساورني فجاة فكرة سيناريو (آخر) . انها فكرة (افضل بكثير) من الفكرة الاولى ، فكرة اصيلة ومثيرة . تتساءل عما انت فاعل بكتابة «هذا السيناريو» . قد تفكر فيه حقاً .

قد تراودك فكرتان او ثلاث (افضل) . هذا ما يحدث في الاعم الغالب ، قد تكون فكرة عظيمة ، لكنها شكل من اشكال المقاومة ! فاذا كانت فكرة جيدة حقاً فانها ستبقى . دوّنها في صفحة او صفحتين واحفظها في ملف . واذا قررت ان تتقصى هذه الفكرة «الجديدة» وتتخلى عن المشروع الاصلي فسوف تكتشف حدوث الشيء نفسه . فعندما تجلس وتكتب ستراودك (فكرة اخرى جديدة) وهكذا دواليك . انها المقاومة ، انها رحلة الذهن ، انها طريقة لتحاشي الكتابة .

جميعنا يفعل ذلك . نحن بارعون في افتعال «الاسباب» و«الاعذار» لكيلا نكتب . انه ببساطة «عائق» امام عملية الخلق .

كيف نتعامل مع هذا ؟

الامر بسيط . اذا عرفت ان هذا سيحدث فاعترف به عندما يحدث . فحين تنظف ثلاجتك وتبرى اقلامك او تتناول طعامك فتيقّن ان هذا هو ما تفعله ، انك تمارس المقاومة ! هذا لا يضير ، لاتقنط او تشعر بالاثم او تعاقب نفسك . اعترف بالمقاومة ليس الا . ثم انتقل الى الجانب الآخر . لا (تتظاهر) ابداً بعدم حدوثه . انه يحدث . متى ما تعاملت مع مقاومتك فانت مستعد لتبدأ الكتابة .

الصفحات العشر الاول اكثر صعوبة، فكتابتك ستكون مرتبكة وربما ليست على درجة من الجودة . لابأس عليك . بعضهم لايريد ان يتعامل مع هذا . كلهم يتخذ قراراً بان ما يكتبه ليس جيداً . كلهم سيتوقف محقاً ومبرراً لانه «يعرف ان ليس بوسعه ان يكتب» .

الكتابة تناسق التعلم ، كلما مارستها كانت ايسر عليك . بادىء ذي بدء ، قد لايكون حوارك جيداً .

تذكّر ان الحوار وظيفة الشخصية . لنستعرض هدف الحوار . انه :

- يدفع القصة الى امام
- يوصل الوقائع والمعلومات الى القارىء
- يكشف الشخصية

- يؤسس علاقات الشخصية
- يجعل شخصياتك حقيقية وطبيعية وعفوية
- يكشف صراعات القصة والشخصيات
- يكشف حالات الشخصيات الانفعالية
- يعلق على الفعل .

قد تكون محاولاتك الاولى متكلفة ، متقولبة ، تجريبية ومكبوحة . كتابة الحوار مثل تعلم السباحة . انك ستتخبط ، ولكن كلما تخبطت سهل عليك الامر .

يحدث هذا بين الصفحتين ٢٥ - ٥٠ قبل ان تبدأ الشخصية بالتحدث اليك . هي تتحدث اليك (حقاً) . لا تقلق بشأن الحوار . واصل الكتابة . فبالاستطاعة تشذيب الحوار دائماً .

انتم الذين تبحثون عن «الهام» يرشدكم فلن تجدوه . يقاس الالهام باللحظات ، بدقائق قليلة او ساعات . ويتطلب السيناريو اسابيع او اشهراً لكتابته فاذا استغرقت كتابة السيناريو منك مائة يوم وكنت «مستمراً» في الكتابة عشرة ايام فاعتبر نفسك محظوظاً . كونك «مستمراً» مائة يوم او خمسة وعشرين يوماً فهذا لايحدث . قد «تسمع» أن هذا يحدث ، لكن في الحقيقة انت تجمع ضوءاً في وعاء ، انت تطارد حلماً .
قلت «لكن» .
لكن ماذا ؟

الكتابة مهمة يومية متواصلة ، ساعتان او ثلاث يومياً ، ثلاثة او اربعة ايام اسبوعياً ، ثلاث صفحات يومياً ، عشر صفحات اسبوعياً . لقطة فلقطة ، مشهد فمشهد ، صفحة فصفحة ، تتابع فتتابع . فصل ففصل .

عندما تكون داخل «المخطط» فليس بوسعك ان (ترى) المخطط . نظام الجذاذات خارطتك ودليلك ، موضع الحبكة نقطة تفتيشك على طول الطريق ، محطة الوقود «الاخيرة» قبل ان تكتشف النهاية ، وجهتك .

الرائع في نظام الجذاذات هو ان بوسعك نسيانه . فالجذاذات قد ادت غرضها . وامام الآلة الكاتبة او رزمة الاوراق ، «ستكتشف» فجأة مشهداً جديداً اكثر نفعاً ، او مشهداً لم تكن قد فكرت به . استخدم المشهد

لا يهم اذا كنت تريد ان تحذف مشاهد او تضيف مشاهد جديدة . افعل ذلك .

فذهن المبدع قد تمثل الجذاذات الى حد يستطيع فيه ان يستغني عن مشاهد قليلة وهو ما يزال يتبع (اتجاه) قصته .

عندما تنظم الجذاذات فانت تنظم الجذاذات . عندما تكتب فانت تكتب . إنسَ التقيد الجامد بالجذاذات . دعها تقودك ولا تكن عبداً لها - فاذا كنت تشعر ، وانت تكتب على آلتك الكاتبة ، بلحظة عفوية تقدم لك قصة افضل واكثر انسيابية فاكتبها .

واصل الكتابة يوماً بعد يوم ، صفحة بعد صفحة . وخلال عملية الكتابة ستكتشف اشياء في نفسك لم تكن تعرفها من قبل ابداً . فمثلاً ، ان كنت تكتب شيئاً وقع لك ، فلك ان تعيد تجربة بعض من تلك المشاعر والانفعالات القديمة . قد تكون «لا عقلانياً» وسريع الغضب ، وتعيش كل يوم تسعى فيه الى وجهتك على نحو صعب ومنفعل فلا تقلق . واصل الكتابة .

انك ستنتقل عبر ثلاث مراحل في مسودة السيناريو الاولى .

المرحلة الاولى هي مرحلة «كلمات على ورق» . هذه المرحلة تقع عندما تدّون السيناريو كله . واذا كنت في شك من امر كتابة مشهد او عدم كتابته ، فاكتبه . هذه هي القاعدة . واذا بدأت تراقب نفسك فستنتهي الى سيناريو طوله تسعون صفحة ، وهو سيناريو قصير جداً . عليك ان تضيف مشهداً محكم البناء لتزيده طولاً . وهذا صعب . اقتطاع مشاهد اسهل من اضافتها الى سيناريو قد اكتمل تركيبه .

واصل التحرك باتجاه قصتك . فاذا كنت تكتب مشهداً وتعود لتعدل فيه وتشذب منه و «تجعله صحيحاً» فستجد انك قد اختزلته الى ستين صفحة ، وربما تلغي المشروع . كتاب كثيرون اعرفهم كانوا قد كتبوا مسودة بهذه الطريقة ففشلوا في انجازه . فاذا كنت تحتاج الى اجراء تغييرات رئيسية فافعلها في المسودة الثانية .

قد تكون هناك لحظات لا تعرف فيها كيف تبدأ مشهداً او ماذا تفعل في الخطوة التالية . انت تعرف المشهد في الجذاذات ولكن لا تعرف كيف تصوغه بصرياً .

سل نفسك «ما يحدث في الخطوة التالية ؟» وستلقى الاجابة . ان الفكرة (الاولى) تقفز في العادة الى ذهنك ، امسك بها ودّونها . انها ما اسميه بـ «المسكة الخلاقة» . لابد ان تكون سريعاً بما فيه الكفاية كي «تمسكها» وتدّونها .

ستحاول ان تطور الفكرة الاولى عدة مرات «لتجعلها افضل» . فاذا كانت فكرتك الاولى ان تجعل المشهد في سيارة تسير في الشارع ثم تقرر ان تجعله في نزهة في الريف او

على الساحل فستفقد بعضاً من الطاقة الخلاقة . اذا كررت ذلك فسيعكس نصك «خاصية» مصطنعة وقصدية وهذا لا ينفع .

هناك قاعدة واحدة تحكم الكتابة لا لانها «جيدة» او «رديئة» بل لانها نافعة . أينجح مشهدك ؟ فان نجح فحافظ عليه رغم ما يقوله الاخرون .

اذا نفع فاستخدمه واذا لم ينفع فتخلَّ عنه .

اذا كنت لا تعرف كيف تدخل في المشهد وتخرج منه فاجعل تداعيك حراً . دع ذهنك يجول ، سل نفسك عن افضل طريقة للدخول الى المشهد ، ثق بنفسك فستجد الاجابة .

اذا خلقت مشكلة فستكون قادراً على ايجاد حل تلك المشكلة . كل ما عليك ان تفعله هو ان تبحث عن مشكلة .

المشكلات في السيناريو يمكن حلها دائماً . فاذا خلقتها فبوسعك حلها . واذا صعب عليك حلها فعد الى اناسك ، ادرس سيرة شخصيتك وسلها ماذا ستفعل في وضع مثل هذا . ستلقى اجابة . قد تستغرق دقيقة او ساعة او يوماً او عدة ايام او اسبوع . لكنك ستلقى اجابة . قد تلقاها عندما تتوقعها في الاقل ، في المكان غير المألوف . واصل طرح السؤال على نفسك : «ماذا احتاج الى القيام به لحل المشكلة ؟» تصفحها في رأسك حالاً وبخاصة قبل ان تخلد الى النوم ، اشغل نفسك بها . ستلقى الاجابة .

الكتابة هي القدرة على طرح اسئلة على نفسك والحصول على اجابات .

احياناً ، تدخل في مشهد ولا تعرف اين تخرج منه او ماذا تبحث عنه لتجعله ناجحاً . انت تعرف (السياق) وليس (المضمون) . لذا فستكتب المشهد نفسه خمس مرات مختلفة ، ومن وجهات النظر الخمس المختلفة ، ومن بين جميع المحاولات هذه ، قد تجد خطاً يعطيك الدليل الى ما تبحث عنه .

ستعيد كتابة المشهد مستخدماً ذلك الخط وفق فكرة المرساة ، وتكون قادراً في النهاية على خلق شيء حركي وعفوي . ما عليك الا ان تجد طريقك ... كن واثقاً من نفسك .

في الصفحة ٨٠ أو ٩٠ يتشكل الحل وستكتشف ان السيناريو يكتب نفسه حرفياً . انت اشبه باداة ناقلة توضع في زمن لانجاز النص . لا عليك ان تفعل شيئاً . فهو يكتب

نفسه .

هل تنجح هذه الطريقة في اقتباس سيناريو من كتاب او رواية ؟

أجل .

حينما تقتبس سيناريو من كتاب او رواية فعليك ان تعـده سيناريـو (اصلياً) ، (مستمداً) من مادة اخرى . لا يمكنك ان تقتبس رواية حرفياً وينجح الاقتباس كما اكتشف فرانس فورد كوبولا عندما اقتبس «غاتسبي العظيم» عن رواية ف . سكوت . فيتزجيرالد . وكوبولا ، الذي اخرج «باتون» ، «العراب» ، «الرؤيا الآن» ، واحد من اكثر المخرجين ـ الكتاب في هوليوود روعة وديناميةً . في اقتباسه «غاتسبي العظيم» كتب سيناريو اميناً جداً على الرواية . والنتيجة فشلٌ ذريع بصرياً . وعلى المستوى الدرامي لم ينجح ابداً .

انه مثل التفاح والبرتقال .

عندما تقتبس سيناريو من رواية فكل ما تحتاج الى استخدامه هو الشخصيات الرئيسية والوضع وبعض القصة وليس كلها . ربمـا عليك ان تضيف شخصيـات جديدة ، او ان تحذف اخرى ، تخلق حوادث او احداثاً جديدة ، قد تعدل بناء الرواية كلها . في «جوليا» خلق آلفن سارجنت فيلماً بكامله من حدث في «بينتمينتـو» لليليان هيلمن .

كتابة سيناريو تعني كتابة سيناريو . فليست هناك طرق مختصرة . قد تستغرقك ستة او ثمانية اسابيع لاكمال مسودتك الاولى . ثم تكون مستعداً للانتقال الى المرحلة الثانية بعد مسودتك الاولى . تلقي نظرة هادئة وحازمة وموضوعية الى ما كنت قـد كتبته .

هذه المرحلة من اكثر مراحل كتابة السيناريو آلية وقصديـة uninspiring . قد يلزمك ان تكتب ما بين ١٨٠ ـ ٢٠٠ صفحة مسودة سيناريو لتقلصها الى ١٣٠ ـ ١٤٠ صفحة . ستقتطع مشاهد وتضيف مشاهد جديدة ، تعيد كتابة مشاهد اخرى وتجري تعديلات تحتاجها لتتوصل الى شكل عملي . قد تستغرقك قرابة ستة اسابيع للقيام بهذا . عندما تنتهي تكون مستعداً للاقتراب من المرحلة الثالثة من مسودة نصـك الاولى . هنا ترى ما كتبته ، حيث كتبت القصة حقاً . ستنقحهـا ، تؤكدهـا وتعيد كتابتها ، تشذبها طولاً وتنفخ فيها الحياة . انت خارج (المخطط) الان ، لذا ، بوسعك

ان ترى الى ما يجب القيام به لتجعلها احسن حالاً . في هذه المرحلة قد تعيد كتابة مشهد مرات عديدة قد تصل الى عشر قبل ان تجعلها مكتملة .

هناك دائماً مشهد او مشهدان لا ينجحان بالطريقة التي تريد . لا يهم كم مرة تعيد كتابة هذه المشاهد . فانت تعرف ان هذه المشاهد لا تنفع . غير ان القارىء لا يعرف ابداً . انه يقرأ القصة وتنفيذها وليس المحتوى . كنت اقرأ نصاً في اربعين دقيقة اشاهده في ذهني اكثر مما اقرؤه من زاوية الاسلوب النثري او المحتـوى . لا تقلق بشأن مشاهد قليلة تعرف انها لم تنجح . فلتكن كما هي عليه .

انت تكتشف المشاهد التي تعجبك (اكثر) من غيرها ، تلك اللحظات الذكية والبارعة والوميضة للفعل والحوار قد تحذف عندما تقلصها الى طول معمول به . (ستحاول) ان تحتفظ بها ، فهي بعد كل شيء (افضل) كتابتك ، ولكن على المدى البعيد عليك ان تفعل ما هو الافضل لنصك . لدي ملف «افضل مشهد» حيث اضع فيه «افضل» ما كتبت . كان علي ان اقتطعها لشد النص .

عليك ان تتعلم ان تكون قاسياً عند كتابة السيناريو ، وتقتطع احياناً ما تعرف انه افضل شيء كتبته . فهي ان لم تنجح فمعناه لم تنجح . فاذا ما تفوقت مشاهدك وجذبت انتباهاً اليها فقد تعيق تدفق الفعل . فالمشاهد التي تتفوق و(تنجح) هي مشاهد لن تنسى . في كل فيلم جيد مشهد ، وربما ، مشهدان يتذكرها الناس دائماً . هذه المشاهد تنجح ضمن السياق الدرامي للقصة . انها مشاهد اصيلة تصبح فيما بعد مشاهد متميزة على الفور . في «القلق الشديد» صنع ميل بروك فيلماً من مشاهد مشهورة لالفرد هتشكوك . وانا كقارىء استطيع دائماً ان اكتشف التغيير في «المشاهد المشهورة» من ماضي السينما . انها مشاهد لا تنفع .

اذا كنت لا تعرف ان مشاهد «اختيارك» ستنجح فانهم لا يعرفون . واذا وجب عليك ان تفكر بها او تتساءل عنها فهذا معناه انها غير ناجحة . ستعرف متى يكون المشهد ناجحاً . ضع ثقتك في نفسك .

واصل الكتابة يوماً بعد يوم ، صفحة بعد صفحة . فكلما كتبت اكثر سهلت عليك الكتابة . عندما تنتهي تقريباً ، ربما في الصفحات العشر او الخمس عشرة قبل النهاية ، قد تجد انك «ثابت» في مكانك . ستقضي اربعة ايام تكتب مشهداً واحداً او

صفحة واحدة وستشعر بالتعب وفتور الهمة . انها ظاهرة طبيعية ، فانت ببساطة لا تريد ان تنتهي منها او ان تكملها .

فليكن ذلك . كن واعياً انك «ثابت في مكـانك» ثم ليكن ذلـك . ذات يوم ستكتب «اختفاء تدريجي للصورة ، النهاية» وتكون قد انجزت ما عليك .

لقد اكتملت الكتابة .

انه وقت الاحتفال والراحة . عندما تنتهي الكتابة ، ستجرب كل انواع ردود الفعل الانفعالية . اولاً ، الرضا والراحة وبعد ايام قليلة ستكون متعكر المزاج ، مكتئباً ، ولن تعرف ماذا تفعل بوقتك . قد تنام كثيراً «فليست لك طاقة». هذا ما اسميه بفترة «كآبة ما بعد الولادة Postpartum blues» فهي شأن ولادة طفل . فانت كنت تعمل في شيء لفترة حقيقية من الزمن . انه جزء منك . انه يوقظك مبكراً في الصباح ويبقيك يقظاً في الليل . انتهى الان . من الطبيعي ان تكون متعكر المزاج ومكتئباً . ان نهاية شيء هي دائماً بداية شيء اخر . نهايات وبدايات ، أليس كذلك ؟

انها جميعاً اجزاء تجربة كتابة السيناريو .

الفصل الخامس عشر

فن التعاون المشترك On collaboration

الإقتراب من طرق التعاون المشترك :

عندما التحقت بجامعة كاليفورنيا في بيركلي ، حصلت على امتياز للعمل مع جان رينوار ، المخرج الفرنسي الكبير . كانت تجربة عظيمة لي فهو ابن الرسام الكبير اوغست رينوار وصانع فيلمي «الوهم الكبير» و «قواعد اللعبة» . وهما من اعظم الافلام التي ظهرت حتى الان .

كان رينوار انساناً احب الفيلم بعاطفة دينية .

كان يعجبه ان يتحدث وكنا نحب ان نصغي اليه ساعات حتى النهاية وهو يتحدث عن العلاقة بين الفن والفيلم . وبسبب من خلفيته وموروثه ، احس رينوار ان صناعة الفيلم ، رغم كونها فناً عظيماً ، فهي ليست فناً «صادقاً» كما هي الحال في الكتابة والرسم والموسيقى ذلك لان الكثيرين معنيون بصناعته على نحو مباشر واعتاد رينوار ان يقول ان بوسع صانع الفيلم كتابة الفلم واخراجه وانتاجه ، ولكن ليس بوسعه ان يقوم بكل اطراف العملية . فقد يستطيع ان يكون مصوراً (احب رينوار الرسم بالضياء) لكنه لا يستطيع ان يحمض فيلماً . فهو يستطيع ان يرسله الى مختبر افلام خاص بهذا الغرض ، واحياناً لا يعود الفيلم اليه كما اراده .

كما اعتاد رينوار ان يقول : «ليس بوسع شخص واحد ان يفعل كل شيء» ، «الفن الصادق هو (تنفيذه)» .

كان رينوار على حق . الفيلم وسط تعاوني مشترك . صانع الفيلم يعتمد على الآخرين لتحويل رؤيته الى الشاشة . المهارات الفنية التي تتطلب صنع فيلم

تكون عادة في منتهى التخصص وان حالة الفن تتطور على الدوام .

الشيء الوحيد الذي تستطيع ان تفعله بنفسك هو كتابة السيناريو وكل ما تحتاجه هو قلم وورقة او آلة كاتبة وفترة معينة من الزمن . تستطيع ان تكتب السيناريو وحدك او ان تشترك مع شخص اخر .

الاختيار طوع يديك .

كتّاب السيناريو يتعاونون بينهم طيلة الوقت فاذا كان لدى المنتج فكرة وعهد بكتابتها اليك فانك ستكون في حالة تعاون مع المنتج والمخرج . في فيلم «قراصنة السفينة المفقودة» ، على سبيل المثال ، التقى لورانس كاسدان ، كاتب سيناريو «الامبراطورية تتقوض» وكاتب ومخرج «حرارة الجسد» ، بجورج لوكاس وستيفن سبيلبورغ . اراد لوكاس ان يستخدم اسم كلبه «انديانا جونز» اسماً لبطل الفيلم «هاريسن فورد» وكان يعرف ما سيكون عليه مشهد الفيلم الاخير : قبو عسكري واسع ومليء بالاف صناديق الاسرار المصادرة ، يشبه كثيراً قبو «المواطن كين» الذي كان مليئاً بصناديق فنية كبيرة . هذا كل ما كان يعرفه لوكاس حول «القراصنة .....» وفي ذلك الوقت اراد سبيلبورغ ان يضيف بعداً غيبياً . قضى ثلاثتهم اسبوعين داخل مكتب مقفل ، وعندما خرجوا منه كانوا قد توصلوا الى خط قصصي عام . بعد ذلك غادر لوكاس وسبيلبورغ لينصرفا الى مشاريع اخرى ، واتجه كاسدان الى مكتبه ليكتب «Raiders of the Lost Ark» «قراصنة السفينة المفقودة» .

هذا تعاون مشترك مثالي في هوليوود . الكل يعمل من اجل نتاج متكامل. يتعاون الكتاب لاسباب مختلفة . فبعضهم يرى ان من السهل العمل مع شخص اخر . وبعض كتاب الكوميديا يفضلون العمل في فرق وكتاب التلفزيون بخاصة ، وفي عروض مثل «حمى ليلة السبت» يعملون فريقاً مكوناً من خمسة او عشرة كتاب كل واحد منهم يكتب حدثاً من الفيلم . وكاتب السيناريو يجب ان يكون رجلاً مازحاً ومشاهداً في الوقت نفسه ، الضحك ضحك . القلائل الموهوبون ، من امثال وودي الن أونيل سايمون ، يجلسون في غرفهم وحيدين ويعرفون ما هو المضحك وما هو غير المضحك .

هناك ثلاث مراحل اساسية في عملية التعاون المشترك . الاولى هي ان تخلق قواعد اساسية للتعاون ، والثانية ان تعدّ العدة لكتابة سيناريو ، والثالثة هي الكتابة الفعلية بعينها . كل المراحل الثلاث اساسية . فاذا قررت ان تتعاون ، فالافضل لك ان تتعاون

وعيناك مفتوحتان . فعلى سبيل المثال ، هل تحب ان يكون المتعـاون معك ذا طـاقة كامنة ؟ انت ستعمل مع شخص عدة ساعات في اليوم وعلى مدى اشهر كثيرة ، لذا فمن الخير لك ان تستمتع بوجودك معه . والا ستبدأ المشكلات .

التعاون المشترك انما هو علاقة . انه عرض مناصفة . شخصان او ثلاثة اشخاص يعملون معاً لخلق نتاج نهائي هو السيناريو . هذا هو الهدف والغاية والقصـد من تعاونك ، وهذا ما يجب ان تكرس له طاقتك . المتعاونون يميلون الى فقدان هذه الرؤية بسرعة .

انهم يعجزون عن المواصلة «لان كل واحد منهم يرى نفسه انه على حق» ، تتصارع أنا عديدة ، لذا يجدر ان تطرح على نفسك اسئلة قبل كل شيء . مثلاً ، لماذا تتعاون ؟ لماذا يتعاون (شريكك) ؟ ما السبب الذي دفعك الى اختيار العمل مع شخص آخر ؟ هل لانها طريقة اسهل ؟! او اكثر ضماناً ؟ ام انك لا تريد ان تعمل وحدك ؟

ماذا يشبه ، في ظنك ، التعاون مع شخص اخر في السيناريو ؟ معظم الناس يرون ذلك في صورة شخص واحد يجلس الى مكتب امام آلة كاتبة ، يطبع كالمجنون ، في حين يذرع شريكه الغرفة مسرعاً وهو يتلفظ كلمات وتعابير كطاهٍ يهيىء وجبة طعام . انت تعرف «فريق الكتابة» . متحدث وكاتب على الآلة الكاتبة .

هل هذه هي الطريقة التي تتصورها ؟ حقاً ان هذه الطريقة قد اتبعها في زمن ما ، في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن فريق من الكتّـاب من امثال هـوس هارت وجورج .س . كوفمن ، الا انها لم تعد صالحة في الوقت الحاضر .

كلّ منا يعمل على طريقته ولكل واحد منا اسلوبه الخاص به وخطوته الخاصة ، رغباته وكراهيته . ارى ان افضل مثال للتعاون المشترك هو التعاون الموسيقي الذي حدث بين التون جون وبيرني توبين . في قمة شهرتهما . كان بيرني توبين يكتب قصائد غنائيه ويرسلها بالبريد الى آلتون جون الذي يسكن في مكان أخر من العـالم ليتولى تلحينها وتسجيلها فيما بعد

هذا استثناء وليس قاعدة .

اذا اردت ان تتعاون فعليك ان تكون راغباً في ايجاد طريقة العمل الصحيحـة ، الاسلوب الصحيح ، والمنهاج الصحيح ، اجـراء العمل الصحيـح . افعل اشيـاء مختلفة ، ارتكب اخطاء ، تأمل عملية التعاون عن طريق التجربة والخطأ الى ان تجد

الطريقة الافضل لك ولشريكك . قال لي صديق مرة وهو مونتير افلام «ان التتابعات التي تجربها ولا تنجح هي التتابعات التي تخبرك كيف تنجح» .

ليست هناك قواعد ثابتة وعندما تعقد النية على التعاون المشترك عليك ان توجد تلك القواعد بنفسك وان تضعها حين تكون وحدك . ان مثل التعاون المشترك كمثل الزواج ، عليك ان تخلقه انت، وان تستمر فيه وتديمه . فانت تتعامل مع شخص اخر طول الوقت . التعاون المشترك. هو عرض عمل متساوياً ومناصفة .

هناك اربع قواعد اساسية للتعاون المشترك ، الكاتب والباحث والكاتب على الآلة الكاتبة والمحرر . لا يمتاز احدهما على الاخر .

ماذا يبدو التعاون المشترك لك ولشريكك ؟ ما اهدافك ؟ ما توقعاتك ؟ماذا (ترى) نفسك وانت تعمل متعاوناً مع غيرك ؟ ماذا سيفعل (شريكك) ؟

افتح حواراً . من سيقوم بطبع السيناريو على الآلة الكاتبة ؟ اين ستعمل ؟ ومتى ؟ ما واجب كل واحد منكم ؟

تحدث عن هذا وناقشه .

اطرح القواعد الاساسية . ما تقسيم العمل ؟ قد تدوّن انت ما يجب انجازه ، زيارتين او ثلاثاً للمكتبة ، ثلاثة لقاءات ، اوربما اكثر . نظم المهام وقسّمها . أحبّ ان افعل هذا ، اذن سافعله ، انت تفعل ذلك . وهكذا . نفذ الاشياء التي تعجبك . اذا اعجبتك الافادة من المكتبة فقم انت بها ، اذا اعجب شريكك اجراء لقاءات فاتركه يفعل هذا . انه جزء من كل في عملية الكتابة .

ما هو جدول العمل ؟ هل تعمل بدوام كامل ؟ هل تسنح لك الفرصة ان تلتقي بشريكك ؟ واين ؟ تأكد من ان ذلك مناسب لك وله . قد تكون المسألة صعبة ان كان لديك عمل او كنت منشغلاً مع عائلتك اوكانت لك علاقة عاطفية . عالج هذا الأمر .

هل انت انسان تحب العمل في الصباح او في الظهيرة او في المساء ؟ اذا لم تكن تعرف جرب طريقة وجد ماذا يحدث . اذا نجحت طريقتك فاتبعها . ليعزّز احدكما الاخر فأنتما تعملان من اجل غاية واحدة ، السيناريو المكتمل

ستحتاج اسبوعين لتدرس وتنظم جدول عمل يفيدكما

لا تخف ان تجرب شيئاً ولا ينجح . اسعَ وراءه . ارتكب اخطاء . ابنِ تعاونك على التجربة والخطأ . ولا تخطط لكتابة اي مادة الا بعد ان تضع قواعدها الاساسية

ان اخر ما تفعله هو الكتابة

وقبل ان تفعل ، عليك ان تهييء المادة .

اية قصة ستكتب ؟ هل ستكون مغامرة ذات تشويق . او قصة حب جارف مشوقة او مغامرة عنيفة ؟ من الافضل ان تعرف . هل هي قصة معاصرة ام قصة تاريخية ؟ اهي مجتزأة من فترة زمنية ما ؟ ماذا ينبغي عليك ان تفعله لتجري بحثاً عنها ؟ اتقضي يوماً او يومين او اياماً في المكتبة ؟ هل ينبغي عليك ان تقابل اناساً ؟ ام عليك ان تدرس الاجراءات القانونية ؟ واخيراً من سيطبع النص ؟

التعاون المشترك انما هو تقسيم عمل بالتساوي .

من سيفعل هذا ؟

تحدث بالامر . ضع له حلاً . ما الذي تريد ان تفعله ؟ ما الافضل لك ان تفعله ؟ ايروق لك ان تجمع حقائق ومعطيات ومن ثم تنظمها بوصفها خلفية لك ؟ هل تفضل العمل متحدثاً او كاتباً ؟ اعرف هذا . فان لم يرق لك فغيّره .

وهذا يشمل القصة ايضاً . إعملا معاً في كتابة القصة . عبّرا عن خط القصة بجمل قليلة . ما موضوع القصة ؟ ما الفعل ؟ من الشخصية الرئيسية ؟ عم تدور القصة ؟ هل تدور قصتك حول عالم آثار مهمته اكتشاف سفينة نوح المفقودة قبل نشوب الحرب العالمية الثانية ؟ من هي شخصيتك الرئيسية ؟ ما الحاجة الدرامية للشخصية ؟

اكتب سير الشخصية . ربما تريد ان تتحدث مع زميلك عن شخصية ما . ثم تكتب سيرة واحدة ويكتب زميلك سيرة اخرى . او قد تكتب انت السير ويحررها زميلك اعرف شخصياتك ، تحدث عنها . من هي ومن اين جاءت . غذِّ الوعاء . كلما ملأت الوعاء امكنك ان تأخذ منه .

بعد ان تجعل شخصيتك تنجح ركّب خط القصة . ما النهاية ؟ ما هو حل قصتك ؟ اتعرف البداية وموضعي الحبكة في نهاية الفصلين الاول والثاني ؟ اذا انت لم تعرف فمن غيرك يعرف ؟

راجع قصتك لتعرف الى اين انت تمضي . عندما تعرف النهاية والبداية وموضعي الحبكة تكون مستعداً لتوسيع خط القصة في تطور المشاهد مستخدماً جذاذات بحجم ٣ × ٥ . ناقش المشهد . قد تتفق بشأنه او قد تختلف . قد تريده بطريقة لا يريدها زميلك . اذا لم تتوصل الى حل فأكتبه بكلتا الطريقتين . جد أية طريقة من الطريقتين

ستنجح . اعمل باتجاه النتاج المكتمل ، السيناريو .

قد تقضي فترة تقع بين ثلاثة وستة اسابيع او اكثر وانت تعد المادة والبحث والشخصيات وبناء الخط القصصي وخلق آلية التعاون المشترك . انها تجربة مثيرة لانك تبني علاقة . انها علاقة حسنة في فترة ما وقد لا تطاق في فترة اخرى

عندما تهم بالكتابة تتخذ الاشياء احياناً طابع الانفعال . كن مهيئاً لها . كيف ستدونها على الورق ؟ اية تقنيات تستخدم ؟ من يقول هذا ؟ لماذا هذه المفردة افضل من غيرها ؟ من يقول (لا) ؟ فـ (أنا) على حق وانت على حق هي وجهة نظر . كما ان وجهة النظر الاخرى هي انا على خطأ وانت على حق .

التعاون المشترك يعني العمل معاً .

ان مفتاح التعاون المشترك ، أو مفتاح اية علاقة ، هو تبادل الافكار والآراء . ينبغي ان يتحدث احدكما الى الآخر . واذا خلت العلاقة من تبادل الافكار والاراء فلن يكون هناك تعاون مشترك . لن يكون سوى سوء الفهم والاختلاف . وهذا لا مجال له في التعاون المشترك . انتما تعملان معاً لتكتبا السيناريو وتنجزاه . يمر بك وقت تتمنى فيه ان تلغي العمل وتنصرف الى شأنك . فقد تظن العمل لا يستحق ان تستمر فيه . قد تكون محقاً . وعادة ، قد تطفح قسم من «انفعالاتك» النفسية ، فما انفعالاتنا سوى الاطمئنان الى قاعدة العمل يوماً بعد يوم وما يصاحبها من خوف وقلق وذنب واحكام وما الى غير ذلك . تعامل معها . الكتابة هي ان تعرف نفسك اكثر . كن تواقاً لارتكاب الاخطاء ، ليعلم احدكما الاخر ما النافع وما الضار .

هناك طرق كثيرة للعمل . ينبغي عليك ان تجد طريقة . قد تعملان معاً احدكما جالس امام الآلة الكاتبة او رزمة الاوراق وثانيكما يقول كلمات وافكاراً . هذا ينجح عند بعضهم . ستوافق على اشياء وتختلف على اخرى ، تنتصر في بعضها وتخسر في بعضها الاخر . انها فرصة سانحة لتتعلم شيئاً عن التحاور والتوفيق في علاقة العمل .

الطريقة الاخرى هي العمل في وحدات تقع كل وحدة منها في ثلاثين صفحة . انت تكتب الفصل الاول وزميلك يحرره . زميلك يكتب الفصل الثاني وانت تحرره . انت تكتب الفصل الثالث وزميلك يحرره . بهذه الطريقة تستطيع ان ترى ماذا يكتب زميلك وكيف تحرره انت

عندما اعمل في تعاون مشترك ، اقرر وزميلي القصة والشخصيات وعندما ينتهي

العمل الاولي . نعمل في وحدات كل واحدة منها في ثلاثين صفحة . يكتب زميلي الفصل الاول . نتحدث هاتفياً لنتلافى اي مشكلة متوقعة

عندما ينجز الفصل الاول ، مسودة نهائية اقرؤها واحررها . هل الفصل ناجح ؟ المقدمة الدرامية على نحو واضح ؟ كلمات وصوراً ؟ هل مهدّنا له شكلاً مناسباً ؟ قد اضيف اسطراً او مشهداً هنا وهناك ، واحياناً ، تخطيطاً في جوانب بصرية معينة .

احياناً ، ينبغي عليك ان تنتقد عمل زميلك . كيف ستخبره ان كتابته فظيعة وان من الافضل له ان ينصرف عنها ويبدأ من جديد ؟ الأجدر بك ان تفكر بماذا ستقول . عليك ان تدرك انك تتعامل مع مشاعر زميلك على اساس «حكمك» . «احكم على نفسك قبل ان يحكم الاخرون عليك» . عليك ان تبدي احتراماً وتقدم عوناً (تشجيعياً) للآخر . اولاً ، حدد (ما) تريد قوله ثم قرر (كيف) تقوله على خير وجه . اذا اردت ان تقول شيئاً فقله لنفسك اولاً . ما شعورك لو ان زميلك اخبرك ما تنوي ان تقوله له ؟ التعاون المشترك تجربة تعلم .

احياناً ، ينبغي اجراء تعديلات في الفصل الاول قبل الانتقال الى الفصل الثاني . العملية واحدة في كل الاوقات . الكتابة هي كتابة . هيء المادة الى مرحلة شبه نهائية ثم واصل العمل . باستطاعتك ان تنقح المادة دائماً . لا تقلق بشأن اكمال صفحاتك . انك ستعدل فيها على اي حال . لذا لا تقلق بشأن جودتها . ربما لا تكون جيدة . ثم ماذا ؟ اكتبها لا شيء غير ذلك . ومن ثم تستطيع ان تجعلها على خير وجه

متى ما اكملت المرحلة الاولى من الكتابة على الورق ، عد واقرأها . انظر الى ما كتبت . يجب ان تكون قادراً على رؤيتها كلاً واحداً وان تتوصل الى نظرة عامة او منظار اليها . قد تحتاج الى ان تضيف مشاهد جديدة ، وان تخلق شخصية جديدة ، وقد تدمج مشهدين في مشهد واحد . فافعل ذلك .

كل ذلك اجزاء من عملية الكتابة .

اذا كنت متزوجاً وتريد ان تتعاون مع زوجتك تتدخل عوامل اخرى . عندما تتعقد الاشياء ، مثلاً ، لا يسعك التملص من التعاون المشترك معها . انه جزء من زواجك . فاذا كان الزواج في خطر فان خلل تعاونكما سيزيد الامر سوءاً . كالنعامة التي تتظاهر ان ليس هناك شيء . عليك ان تتعامل مع هذا .

على سبيل المثال ، قرر اثنان متزوجان من اصدقائي ، وكلاهما صحفي محترف ،

ان يكتبا سيناريو معاً . في ذلك الوقت كانت للزوجة مهام صحفية وكان هـو نصف متفرغ . كان للزوجة متسع من الوقت فقررت ان تعمل فوراً وتبدأ البحث . ذهبت الى المكتبة ، قرأت كتباً ، التقت اناساً وبعدها طبعت الموضوع على الآلـة الكاتبـة . لم تعترض لان «لابد لأحدهما ان يفعل هذا»

اما هو فقد اكمل واجبه في الوقت الذي انجزت فيه بحثها . تمتعا باجازة اياماً قليلة ، ثم بدأ العمل . اول شيء قاله لها : «لنر ما انجزت» . اثنى على المادة ، وكأنها كانت مهمته وكأن باحثاً انجز العمل وليست زميلته في التعاون المشترك ، اي زوجته . اما هي فكانت غاضبة ولم تقل شيئاً . لقد ادت (كل) العمل . وانه بصدد الانضمام الى العمل و(انقاذ) المشروع .

بدأ تعاونهما المشترك هكذا . زاد الامر سوءاً . لم يتحدثا عن الكيفية التي كان عليهما ان يعملا معاً بها ، لقد قالا انهما (سيعملان) معاً ولا شيء غير ذلك . لم يضعا قواعد اساسية ، لم يتخذا قراراً فيمن يفعل هذا ومتى ، ولم يضعا جدولاً للعمل .

كانت هي تعمل صباحاً وتكتب على عجل ، تدون الكلمات بسرعة وتترك كثيراً من الهوامش ثم تعود لتعيد الكتابة ثلاثاً واربعاً حتى تكون على خير وجه . اما هو فيعمل ليلاً ، يكتب ببطء ، ينحت كل مفردة او عبارة بدقة شـديدة ، فـالمسودة الاولى هي مسودة اخيرة تقريباً .

عندما بدأ الكتابة معاً لم يكونا يمتلكان فكرة عما سيتوقعه كل واحـد منهما من الاخر . لقد خاضت تجربة التعاون المشترك من قبل . ام هو فلم يجربهـا للاثنـين توقعات عما سيفعله الاخر . لكنهما لم يتبادلا موضوعات وافكاراً .

لقد وضعا جدولهما هكذا تكتب هي الفصل الاول ـ المادة التي اجرت عليها بحثاً ـ ويكتب هو الفصل الثاني .

ذهبت الى عملها . كانت قلقة جداً . كان هذا نصها (الاول) . لقد عملت جادة لتذلل الشكليات وردود الفعل . كتبت الصفحات العشر الاول وطلبت منه ان يقراها . لم تكن تعرف ان كانت على صواب أم كانت على خطأ . هل مهدت للقصة كما ينبغي ؟ هل كانت القصة نفسها التي تناقشا وتحدثا عنها ؟ وهل كانت الشخصيات اناساً حقيقيين في اوضاع حقيقية ؟ اهتمامها هذا كان طبيعياً .

عندما سلمته الصفحات العشر الأول كان قد وصل الى المشهد الثاني من الفصل

الثاني . لم يبد رغبة في تنقيحها فقد كانت له مشاكله ولانه كان قد وجد اسلوباً للكتابة تواً .

كان المشهد الذي يكتب فيه صعباً مما اضطره الى العمل فيه اياما .

تسلم الصفحات العشر الاول منها ووضعها جانباً وعاد الى عمله . لم يقل شيئاً لزوجته . امهلته اياماً ليقرأ الموضوع . ولما لم يقرأه تولاها الغضب . فوعدها بانه سيقرأه ليلاً . وهذا ما سرها في تلك اللحظة في الاقل .

في الصباح التالي استيقظت مبكرة بيد انه كان نائماً ، فقد عمل حتى ساعة متأخرة من الليلة الماضية . هيأت له القهوة وحاولت ان تعمل بعض الوقت ولكن دون جدوى . ارادت ان تعرف رأي زوجها وهو الان شريكها في الكتابة ، في الصفحات التي كانت قد فرغت من كتابتها . فما الذي اخره طويلاً ؟

وكانت كلما اطالت التفكير في هذا الامر نفد صبرها . كان عليها ان تعرف . واخيراً اتخذت قراراً ، فلن يؤذيه ما ليس له به علم . بهدوء تسللت الى مكتبه واغلقت الباب وراءها بحذر .

اتجهت الى منضدته ، بدأت تقلب اوراقه لترى ان كانت هناك تعليقات قد كتبها على هامش الصفحات العشر الاول واخيراً وجدت تلك الصفحات ولكن بلا اشارات او تعليق ، لم يكتب شيئاً . لم يكن قد قرأها بعد ! تولاها الغضب وبدأت تقرأ صفحاته لترى ما كتب .

في تلك اللحظة سمعت صوتاً على السلالم . انفتحت الباب فجأة فرأت زوجها واقفاً بلا حراك عند عتبة الباب وهو يصيح : «ابتعدي عن تلك المنضدة» . حاولت ان تشرح له الامر ، لكنه لم يصغ . اتهمها بالتجسس والتطفل والتدخل في خلوته . فانفجرت غاضبة ، سوء الفهم هذا كان اشبه بصب الزيت على النار . هجم احدهما على الاخر ، جرت معركة بالاسنان والاظافر ، لم يمنعهما شيء . فظهر ما ظهر ، إمتعاض واحباط خوف وقلق وضيق . كانت مباراة في الصراخ . حتى الكلب صار ينبح . وفي اوج «تعاونهما المشترك» ، رفعها وسحلها نحو الباب ورماها خارج مكتبه ببساطة تامة ، ثم اغلق الباب بعنف في وجهها . خلعت حذاءها ونهضت تضرب الباب . آثار كعب حذائها ما تزال باقية على باب مكتبه .

انهما الآن يضحكان على هذا الفعل .

لم تكن المسألة مضحكة في النهاية . لم يكلم احدهما الاخر اياماً .

تعلما الكثير من التجربة . تعلما ان الشجار لا ينفع في التعاون المشترك . تعلما ان يعملا معاً ويتبادلا الافكار خارج المستوى الشخصي او المهني . تعلما ان ينقد احدهما الاخر ايجاباً وتشجيعاً بلا خوف او تردد . تعلما ان يحترم احدهما الاخر . تعلما ان لكل شخص حقاً في اسلوبه الخاص وانه ليس بالامكان تغييره بل تهذيبه . تعلمت هي ان تحترم الطريقة التي يصوغ فيها الكلمات بنثر متقن . وتعلم هو ان يعجب باسلوب عملها ويحترمها ، عملها سريع ونظيف ودقيق ، انها تنجز العمل دائماً . تعلما كيف يطلبا المساعدة ، وهذا كان صعباً عليهما . لقد تعلم احدهما من الاخر .

وعندما اكملا السيناريو ، احسا بالرضا وتحقيق ما كانا قد انجزاه .

التعاون المشترك يعني «العمل الحق»
وهذا كل ما يعنيه

× × ×

تمرين : اذا قررت ان تتعاون مع غيرك ، ضع تصميماً لتجربة كتابة بثلاث مراحل ، القواعد الاساسية ، الاعداد وتقنيات كتابة الموضوع

الفصل السادس عشر

مرحلة مابعد كتابة السيناريو

ماذا تفعل بالسيناريو بعد كتابته ؟

ماذا تفعل بالسيناريو بعد ان تفرغ من كتابته ؟

عليك اولاً ان تعرف ان كان «صالحاً» ام لا ، او ان كان ينبغي عليك ان تنقشه على حجر اوتلصقه على الجدران . انك تحتاج الى تغذية استرجاعية Feedback لتعرف انك كتبت ما شرعت به في الكتابة

لا تعرف في هذه اللحظة ان كان السيناريو صالحاً او لا ، فليس باستطاعتك ان تعرف هذا ، فأنت منه قريب للغاية .

اتمنى ان تكون نسخة كتابتك نظيفة لتستطيع ان تصورها . احتفظ بالاصل . ولا تعطي الاصل الى احد ابداً ، ابداً ، ابداً .

اعط نصك الى صديقين حميمين تثق بهما ، صديقين يقولان لك الحقيقة ولا يخشيان ان يقولا لك «لقد كرهت النص . ان ما كتبته هزيل وغير حقيقي ، فالشخصيات سطحية وذات بُعد واحد ، القصة مصطنعة وتخلو من عنصر التشويق» .

شخص لن يخشى ان يؤذي مشاعرك.

ستجد ان اكثرهم لا يقول لك الحقيقة عن نصك . سيقول ما «يظن» انك تريد ان تسمعه : «النص جيد . لقد اجبته حقاً . لقد توصلت فيه الى اشياء جميلة . اظنه نصاً يلقى قبولاً عند الشركات السينمائية» وأياً كان يعني هذا ، فان الناس تعني ما تقول لكنهم لا يدركون انهم سيؤذونك اكثر فيما لو لم يقولوا لك الحقيقة .

في هوليوود لا يصارحونك بالحقيقة يقولون لك انهم احبوا النص ولكنه ليس هو

«النص الذي نريده الان» او يقولون:«لدينا نص من هذا القبيل قيد الانجاز» . لن يجديك هذا نفعاً . انت تريد من يقول لك ما يعتقده به حقاً ، اذن اختر بعناية الشخص الذي تعطيه النص .

بعد ان يقرأوا نصك اصغ الى ما يقولـون . لا تدافـع عما كتبت . لا (تتظـاهـ) بالاصغاء الى ما يقولون ثم تغادر المكان واحساس يتملكك بانك على حق وبانك ناقم و ان اذى قد اصابك .

عليك ان تعرف ان كانوا قد توصلوا الى «مغزى» ما اردت ان تكتبه.اصـغ الى ملاحظاتهم من وجهة نظر انهم (قد يكونون على حق) وليس من وجهة نظر (انهم) على حق . ستكون لديهم ملاحظات وانتقادات وتوصيات وأراء واحكام . (هل هم) على حق ؟ اطرح اسئلة عليهم ، حاصرهم بها . هل لمقترحـاتهم وافكارهم معنى ؟ هـل اضافوا الى نصك شيئاً ؟ هل عززوا نصك ؟ راجع القصة معهم . اعرف ماذا يحبون وماذا يكرهون ، ما الذي ينفعهم وماذا يضرهم .

انت تريد ان تكتب افضل نصّ تقدر عليه . اذا شعرت ان مقترحاتهم تحسّن نصك فاتبعها . التعديلات يجب ان تُدخل من موقع الاختيار ، ويجب ان تكون راضياً عنها . انها قصتك ، وستعرف اولاً ان كانت التعديلات ستنفع .

اذا اردت ان تدخل اية تعديلات فادخلها . لقد قضيت شهوراً عديدة في كتابـة النص . لذا ادخل التعديلات حالاً . اذا بعث السيناريو فان عليك ان تدخل تعديلات بحال من الاحوال ، بطلب من المنتج او المخرج او الممثلين . التعديلات هي تعديلات ، لا احد يستسيغها لكننا نفعلها جميعاً .

في هذه المسألة ، لا تستطيع ان ترى نصك على نحو موضوعي . اذا اردت رأياً اخر «في حال من الاحوال» كن مستعداً للارتباك . فاذا اعطيت نصك الى اربعة اشخاص ، فانهم يتباينون في الرأي . فأحدهم سيعجبـه السطو عـلى بنك «جيس مـانهاتن» . وثانيهم لن يعجبه هذا السطو . وثالثهم سيقول انه يحب السطو ولكنه لا يحب «نتيجة» السطو (فالذين قاموا بالسطو اما ان يفروا او لا) . ويتساءل رابعهم لماذا لم تكتب قصة حب .

هذا لا يجدي . اختر شخصين تثق بهما

عندما تقتنع بالنص كن مهيأ للذهاب الى كاتب آلة طابعة.يجب ان يكون نصك نظيفاً

وانيقاً . بوسعك انْ تطبعه بنفسك والا فليطبعه كاتب آلة طابعة محترف . ان تستطع طبعه فدع الكاتب يطبع النسخة النهائية . فان طبعته بنفسك فقد تجد ميلاً الى التغيير فيه وتعدل فيه شيئاً ما كان يجدر بك ان تعدله .

(شكل) السيناريو يجب ان يكون صحيحاً . لا تتوقع من كاتب الآلة الطابعة ان يلتزم به بدلاً عنك . فهذه ليست من مهمته . الصفحات التي تعطيها الى كاتب الآلة الطابعة يجب ان تكون نظيفة بما فيه لتكون مقروءة لابأس ان تشطب على الاسطر او ان تدون ملاحظات في الهوامش بقلم الرصاص او ان تلصق قصاصات ورق . تأكد من انّ الكاتب يستطيع قراءة الصفحات سيكلفك الطبع في كل الاحوال ما بين ٩٥ سنتاً ودولار وخمسة وعشرين سنتاً للصفحة الواحدة المطبوعة (في وقت وضع هذا الكتاب في الاقل) .

ضع في حسبانك ان تصرف نحو مائة دولار على نفقات الطبع للنسخة الاصلية (هذه النسخة ستكون دائماً اكثر عدداً في صفحاتها من نسختك التي كتبتها ، لا تجعل الكاتب يضيق الحيز بين الاسطر لتدخر دولارات قليلة) . انه مبلغ ضئيل تدفعه مقابل الوقت الذي قضيته في الكتابة . فالمتعة والمعاناة والعمل المضني الجاد في الكتابة قد كلفك اكثر من هذا بكثير .

لا تضع لمشاهدك ارقاماً . فلنصوص التصوير النهائية ارقام تدون في الهامش الايسر . انها تؤشر الى تصنيفات المشهد المتجمعة لدى (مدير الانتاج) وليس لدى الكاتب . ما ان يشتري النص ويوقع المخرج والممثلون حتى يستأجر مدير انتاج . ان مدير الانتاج والمخرج سيدرسان النص مشهداً فمشهداً ، ولقطة فلقطة . ومتى ما تثبت مواقع التصوير ، يضع مدير الانتاج وسكرتيرته لوحة الانتاج وهو سجل كبير لكل مشهد ، داخلياً كان ام خارجياً ، مؤشر على نحو خاص على قصاصات من ورق المقوى. وعندما تكتمل لوحة الانتاج وتؤشر المشاهد وتحظى بقبول المخرج ، تطبع سكرتيرة مدير الانتاج ارقام كل مشهد في صفحة لتضيف لقطة بعد اخرى . تستخدم هذه الارقام لتحديد كل لقطة . وعندما يبدأ تصوير الفيلم (قد يستلزم التصوير ٠٠٠ر٠٠٠ر٣ قدماً) ويُجدول ، تحدد كل قطعة من الفيلم . وليس ترقيم المشاهد من مهمة الكاتب .

كلمة عن صفحة «التايتل» : الكثير من الكتاب الجدد او ممن تنقصهم التجربة

يرون ان عليهم ان يضمنوا صفحة التايتل بيانات ، وثيقة تسجيل ، معلومات عن حقوق الطبع ، اقتباسات عديدة ، تواريخ وغير ذلك . يريدون ان يعرض «التايتل» سيناريو اصلياً لـ«انتاج ملحمي لفيلم كبير من تمثيل جميع النجوم» من تأليف جون دو .

لا تفعل هذا . صفحة التايتل هي صفحة التايتل . ينبغي ان تكون بسيطة ومباشرة . كلمة «التايتل» يجب ان تكون في وسط الصفحة . وجملة «سيناريو جون دو» توضع تحتها مباشرة . وفي الزاوية اليمنى السفلى عنوانك ورقم تلفونك . وبوصفي رئيساً لقسم القصة ، تسلمت مرات عدة نصوصاً من كتّاب جدد غفلاً عن اية معلومات استطيع من خلالها الاتصال بهم . هذه النصوص نافذة المفعول مدة شهرين وبعدها ترمى في سلة المهملات .

ليست بك حاجة لتضمن صفحة التايتل حقوق الطبع او معلومات تسجيل . ولكن من الضروري ان تحمي نصك .

هناك ثلاث طرق للمطالبة بملكية نصك

١ ـ (حقوق طبع) نصك : لكي تفعل هذا ، استحصل على استمارات حقوق الطبع من مكتبة الكونغرس . اكتب الى :

مسجل حقوق الطبع

مكتبة الكونغرس

واشنطن . دي . سي . (٢٠٥٤٠)(*)

او استحصل على استمارات حقوق الطبع من المبنى الفيدرالي في منطقتك هذه المعاملة بالمجان .

٢ ـ ضع نسخة من نصك في مظروف وارسله بالبريد المسجل الى عنوانك لقاء وصل التسليم . تأكد من ان ختم الطابع واضح جداً .

عندما تتسلم الظروف . احفظه . ولا تفتحه

٣ ـ قد تكون اسهل الطرق واكثرها فاعلية لتسجيل نصك هي (نقابة الكتاب في غربي

(*) تميز العاصمة واشنطن الواقعة في مقاطعة كولومبيا عن ولاية واشنطن وعاصمتها سياتل بوضع الاحرف دي . سي . اي District of ColomBia . ـ المترجم ـ

امريكا او شرقي امريكا) . نقابة الكتاب تقدم خدمة تسجيل «تعطي دليلاً على حق الكاتب الاسبق في تأليف المادة الادبية في طي هـذا الكتاب ومؤرخـاً في يوم اكمـال المعاملة»

هذه المعاملة تكلف غير الاعضاء عشرة دولارات . وتكلف العضو ٤ دولارات حين تسجل المادة في (نقابة الكتاب) . يتسلمون نسخـة نظيفة من نصـك ويصورونهـا بالميكرفيلم ويودعونها في مكان امين مدة عشر سنوات . الوصـل الذي تتسلمـه هو «دليل» او «برهان» على انك قد كتبت هذا النص . واذا انتحل نصك احد فان محاميك يطلب مثول القيّم على التسجيل في نقابة الكتاب وسيشهد لصالحك .

قد تسجل نصك بريدياً : ارسل نسخة نظيفة من نصك مع صك بمبلغ مناسب الى مكتب التسجيل :

نقابة الكتاب في غربي امريكا
٨٩٥٥ شارع بيفرلي
لوس انجلوس ، سي . اي ٩٠٠٤٨
(٢١٣) ٥٥٠ _ ١٠٠٠

أو

نقابة الكتّاب في شرقي امريكا
٢٢ ويست . شارع ٤٨
نيويورك . ن . واي . ١٠٠٣٦٠
(٢١٢) ٥٧٥ _ ٥٠٦٠

كتبت لي صديقة منذ سنوات معالجة لفيلم يدور حول متسابق في التزلج وارسلته الى روبرت ريدفورد . فأعادت شركة ريدفورد المادة مع كلمة «شكراً» ولكن بلا رسالـة «شكر» .

بعد سنة او اكثر ذهبت صديقتي هذه لمشاهدة فيلم عنوانه «متسابق داونهول» من بطولة روبرت ريدفورد وادعت ان قصة الفيلم هي قصتها .

رفعت دعوى في المحكمة ونالت تعويضاً كبيراً لانها استطاعت ان تثبت «الاحقية الاولى» لقصتها المسجلة في (نقابة الكتاب في امريكا) وانها تلقت «شكراً» بلا رسالة «شكر» من شركة ريدفورد . لا احد يفعل شيئاً «قصدياً» في هذه الحالة . لقد رفضوا

قصتها لسبب من الاسباب ، وعندما كانوا يبحثون عن موضوع فيلم قفزت الى احدهم «فكرة» حول فيلم «متسابق داونهول» .

استدعت الشركة جيمز سولتر فكتب سيناريو رائعاً . صنع الفيلم وعرض في دور السينما . ولان مخرجه مايكل ريتشي فانه كان فيلماً رائعاً ، لكن الفيلم قوبل بالتجاهل من لدن الموزع والجمهور .

حين تكتمل «النسخة الاصلية» صورها بعشر نسخ . فكثيرون لا يعيدون اليك المادة لارتفاع كلفة البريد بخاصة (اذا انت ارسلت مظروفاً يحتوي على مادتك وكتبت على المظروف عنوانك الشخصي وارسلته بالبريد لتجعل المنتج او محرر القصة* يعرف انك كاتب سيناريو مبتدىء فلا تفعل ذلك . فليست هناك فرص في اعادتها اليك باية حال) . اذن ، صوّر عشر نسخ . تسجل واحدة وتبقى لديك تسع نسخ . اذا كنت محظوظاً ووجدت وكيلاً يمثلك فانه سيطلب منك خمس نسخ في الحال . فتبقى لديك اربع نسخ .

تأكد من ان اوراق نصك مثبتة بسلك معدني . ولا تجعلها سائبة . ضع غلافاً بسيطاً عليها يكون مطواعاً مع شكل اوراق السيناريو . لا تستعمل غلافاً ملوناً ومزخرفاً من قماش جلدي . تأكد من ان نصك مكتوب على ورق بحجم ١/٢ ـ ٨ × ١١ ، وليس بحجم ١/٢ ـ ٨ × ١٤ ، وهو الحجم المتعارف عليه السائد في انكلترا .

امامك «محاولة واحدة» ازاء نصّك . فضع ذلك في حسبانك . والمحاولة الواحدة تعني التالي : في سينموبيل ، كل نص يُستلم يسجل في ملف ويوضع في درج تحت اسم السيناريو واسم مؤلفه . تُقرأ المادة وتقيّم وتُلخص . تسجل ملاحظات فاحص النص بعناية . وبعدها تحفظ .

اذا احلت نصك الى ستوديو او شركة انتاج وقرىء ثم رفض وقررت ان تعيد كتابته واحالته ثانية فانه لا يقرأ . ففاحص النص سيقرأ الملخص الاصلي ويعيد النص اليك . غيّر العنوان أو استخدم اسماً مستعاراً . فلا احد يقرأ المادة مرتين .

---

* في الادبيات السينمائية يكون للكلمة Editor معنيان . المعنى الاول هو المونتير والمعنى الثاني هو المحرر وهو شخص توكل اليه الشركات السينمائية مهمة انتقاء نصوص اصيلة او مقتبسة تصلح لتحويلها الى افلام ـ المترجم ـ

لا ترسل ملخصاً مع مادتك فلن يقراه احد . واذا قراه احد فهذا لصالحك . كل قراراتنا تعتمد فاحص النص في الاعم الغالب . واذا كانت مقدمة الملخص مثيرة نلقي نظرة على الصفحات العشر الاول وبعدها نتخذ قراراً .

ان بعض محرري القصة في الاستوديوهات وشبكات التلفزيون او شركات الانتاج لا يقبل المادة ما لم تكن مشفوعة بطلب توكيل الا اذا وقعت اذناً يسمح لهم بقراءته . فعلى الارجح ستعيد الاستوديوهات نصك كما هو دون ان تقراه . ان الاستوديوهات مثل شركات التأمين قد «اكتوت بنار» شكاوى الانتحال مرات كثيرة ولا تريد ان تتعامل معها . وانا لا انحي عليهم باللائمة .

كيف توصل نصك اذن ؟ طالما ان معظم العاملين في هوليوود لا يقبل مادة ما لم تكن مشفوعة بتوكيل ، بمعنى انهم لا يقبلون مادة ما لم تكن محالة عن طريق وكيل ادبي معترف به ، وكيل صادق على اتفاقية الفنانين المدراء التي اقرتها نقابة الكتاب في امريكا ؟ لنعد صياغة السؤال : كيف تجد وكيلاً ؟

انني اسمع هذا السؤال مرات ومرات . اذا كنت بصدد بيع نصك لقاء ربع مليون دولار وتجعل روبرت ريدفورد وفاي دوناواي يمثلان فيه ، فانك تحتاج الى وكيل ادبي . من هنا ، كيف تجد وكيلاً ؟

بادىء ذي بدء . يجب ان يكون عندك سيناريو كاملاً . فملخص المعالجة لا ينفع . اتصل بعدها بنقابة الكتاب في امريكا ، في الغرب او الشرق ، اطلب منهم بريدياً او هاتفياً ان يرسلوا لك قائمة بالوكلاء الموقعين على اتفاقية الفنانين المدراء . سيرسلون لك قائمة بالوكلاء الموقعين المسجلين ويشيرون عليك بالوكلاء الذين يودون قراءة مادة مشفوعة بتوكيل للكتاب الجدد .

اختر اسماء بعض الوكلاء من هؤلاء . اتصل بهم بريدياً او هاتفياً ، سلهم ان كان يهمهم قراءة سيناريو لكاتب جديد . اعطهم خلفية عنك . روّج لنفسك .

معظمهم سيقول «لا» . حاول اكثر . سيقولون «لا» ايضاً . حاول اكثر . الناس يبحثون دائماً عن مادة . هذه هي مفارقة وحقيقة . هناك قلة نادرة من (المادة) المباعة في هوليوود . والفرص امام كتّاب السيناريو الجدد لا تحصى .

ستتحدث الى سكرتيرة الوكيل عدة مرات . قد تقرأ نصك واذا اعجبها فستوصي به الوكيل . وليقرأ نصك من يريد قراءته . فالنص الجيد لا يخفى على احد .

المادة الجيدة لا تفلت من قراء هوليوود . بوسعهم ان يكتشفوا مادة فيلم نافعة من الصفحات العشر الاول . اذا كان نصك جيداً ويستحق الانتاج فسيجد من يعثر عليه . اما «كيف» فهذه مسألة اخرى .

انها عملية بقاء . فنصك يدخل تيار نهر هوليوود الجارف ، وهو كسمك السلمون يسبح عكس التيار ليضع بيضه . القلة تنجح في هذا .

في العام الماضي* سُجل نحو ١٥٨٤٠ سيناريو لدى نقابة الكتاب في امريكا (غربي امريكا) في لوس انجلوس . يتسلم مكتب التسجيل نحو مائة مادة محالة اليه يومياً ثلثا المواد هي سيناريوهات . هذا يعني ان ٦٦ شخصاً تقريباً يسجلون نصوصهم يومياً اي بمعدل ١٣٢٠ سيناريو في الشهر او ١٥٤٨٠ سيناريو في السنة .

اتعرف عدد الافلام التي تصنعها الاستديوهات وشركات الانتاج المستقلة سنوياً ؟ ما بين ثمانين الى تسعين فيلماً . وعدد انتاجات الاستوديوهات (يتناقص) في حين يتزايد عدد الذين يكتبون السيناريو .

اعرف ذلك . افصل إحلامك عن الواقع . انهما عالمان مختلفان .

اذا اعجب وكيل بمادتك فانه قد لا يكون قادراً على بيعه ولكنه سيكون قادراً على عرض نصك نموذجاً لقدرتك الكتابية . واذا اعجب منتج او محرر قصة بنصك فقد تكون قادراً على الحصول على «عقد تطوير» من الاستوديو او المنتج لتكتب سيناريو اصلي او تقتبس سيناريو من احد افكارك او من روايات . الكل يبحث عن كتّاب . لا يهم ماذا «يقولون» .

امهل الوكيل فترة تقع بين ثلاثة الى ستة اسابيع ليقرأ نصك . واذا لم تتسلم جواباً منه خلال هذه الفترة فاتصل به .

اذا احلت نصك الى وكالة كبيرة معروفة مثل وليم موريس او ICM فسيهمله الوكلاء المعنيون . غير ان لديهم وكلاء فاحصين او متدربين قد يقرأونه .

اذا كنت محظوظاً فستجد احياناً من يحب نصك ويرغب في ان توكله عنك.

من الوكيل الافضل ؟

انه الوكيل الذي احب عملك ويرغب في توكله عنك .

---

* صدرت الطبعة الاخيرة من الكتاب عام ١٩٨٤ . -المترجم-

اذا اتصلت بثمانية وكلاء فستكون محظوظاً لتجد واحداً يحب عملك . باستطاعتك ان تحيل نصك الى اكثر من وكيل واحد في الوقت نفسه .

يتقاضى الوكيل الادبي عمولة قدرها عشرة بالمائة من سعر البيع .

ما الصفقة التي تتوقعها لتجعل احداً يرغب في شراء نصك ؟

اسعار السيناريوهات تتراوح بين الحد الادنى لنقابة الكتاب وبين اربعمائة الف دولار فاكثر . الحد الادنى لنقابة الكتاب ينقسم الى مرتبتين : الفيلم ذو الميزانية الكبيرة الذي يكلف صنعه اكثر من مليون والفيلم ذو الميزانية القليلة الذي يكلف صنعه اقل من مليون . وفي وقت وضع هذا الكتاب ، كان الحد الادنى لنقابة الكتاب للفيلم ذي الميزانية الكبيرة هو ٢٠٨٢١ دولاراً وللفيلم ذي الميزانية القليلة هو ١١٢١١ دولاراً ترتفع الحدود الدنيا كلما وُقع عقد جديد .

ان السعر «المحدد» للسيناريو هو عشرة بالمائة من الميزانية . فاذا بعت نصاً فانك تتقاضى «نسبة من الارباح» والنص لما يزل مكتوباً على الورق . وستتقاضى ما بين اثنين ونصف بالمائة الى خمسة بالمائة من الربح الصافي للمنتج مهما كان المبلغ .

اذا اراد احدهم ان يشتري نصك لقاء خمسة وعشرين الف دولار فانه يحتفظ بحق عقد النص سنة واحدة ، والاحتفاظ بحق العقد ، هو ان يعطى لك حقاً استثنائياً لتحصل على «اتفاق» اوزيادة المال فترة معينة من الزمن ، وهي سنة في العادة . وسعر «الاحتفاظ بحق العقد» سيكون ما بين خمسة الى عشرة بالمائة من سعر الشراء . فاذا كان سعر الشراء خمسة وعشرين الف دولار فستتقاضى ٢٥٠٠ دولار عن حق الاحتفاظ بالعقد .

لنأخذ فترة سنة واحدة.

لك ٢٥٠٠ دولار عن نصك ، واذا تركنا الاستحقاق المخصص لك من مبلغ ٢٢٥٠٠ دولار ، فان سعر الشراء ٢٥٠٠٠ دولار ناقصاً ٢٥٠٠ دولار هو مبلغ حق العقد .

اذا جرى اتفاق انتاج ـ توزيع مع اكثر من «مصدر مالي» فستتقاضى المبلغ كاملاً او مبلغاً معيناً من المبلغ الاجمالي . والاتفاق الانتاجي ـ التوزيعي هو عندما يتفق مصدر مالي مسؤول تمويلياً ـ ستديو او شركة رأسمال انتاجية ـ على تمويل الفيلم وتوزيعه . وعندما يُوقع على اتفاق الانتاج - التوزيع فانهم قد يعطونك مبلغاً اضافياً وربما يدفعون مبلغاً من سعر الشراء «في اليوم الاول من التصوير .

قد يستغرق هذا الامر اكثر من سنة بعد ان تتسلم مبلغ حق العقد . انه «صفقة متدرجة» ذات نمط قياسي في هوليوود . ان ارقام المبالغ قد تختلف اما الاجراء فهو ثابت لا يتغير .

اذا حصلت على عرض لنصك فدع احداً يمثلك ، اما وكيل او محام . باستطاعتك ان تحصل على حق عقد كتاب او رواية شأن السيناريو . واذا اردت ان تقتبس «سيناريو» من رواية او كتاب فعليك ان تحصل على الحقوق السينمائية والمسرحية له . ولكي تعرف بان الكتاب موجود اتصل بالناشر . سل ، بريدياً او هاتفياً ، قسم الحقوق المالية . سل ان كانت الحقوق السينمائية او المسرحية موجودة . فان كانت موجودة فانهم سيخبرونك او يشيرون عليك بوكيل أدبي يمثل المؤلف . اتصل بهما . سيخبرك الوكيل ان كانت الحقوق موجودة ام لا .

اذا قررت ان تقتبس مادة دون استحصال الحقوق السينمائية فستجد انك تضيع وقتك . قد تكون الحقوق غير متوفرة ، فاحدهم قد امتلكها . واذا كان بوسعك ان تعرف من يمتلك الحقوق فانه قد يرغب في قراءة نصك أو قد لا يقرأه .

اذا اردت ان تقتبس المادة كتمرين لك فأفعل هذا . تاكد مما انت فاعل لكيلا تضيع وقتك .

صناعة الفيلم الآن تكلف كثيراً الى حد يريد الكل ان يقلل المجازفة ، ولهذا السبب يصطلح على المال الذي يدفع الى الكاتب بـ«مال المجابهة» او «مال المجازفة» .

لا احد يريد ان يجازف . ومهنة السينما واحدة من اكبر المهن تعرضاً الى المجازفة . لا احد يعرف ان كان الفيلم يحقق ارباحاً مثل «حرب النجوم» او «حمى ليلة السبت» . الناس عازمون على تخصيص مال المجابهة . اتعرف احداً ينفق المال بسهولة ويضمنهم انت ؟ ان الاستوديوهات وشركات الأنتاج والمنتجين المستقلين ليسوا استثناء .

ان مبلغ حق العقد يخرج من جيب المنتج . انهم يريدون ان يقللوا المخاطر . لا تتوقع مالاً كثيراً من أول نص تكتبه . فلن ينجح الامر بهذه الطريقة .

السيناريوهات الأولى معظمها لا يباع . كتب جون ميليوس السيناريو الأول قبل عدة سنوات اسمه «المنتجع الاخير» .

وما يزال غير مباع . لا احد يريد شراءه . وميليوس غير مبال باعادة كتابته . ومع

ذلك يكشف هذا السيناريو موهبة ميليوس الفريدة في رواية القصة بصرياً ميليوس صانع فيلم «طبيعي» شأن سبيلبورغ أو كوبريك . انهم رجال «ولدوا للسينما» . ومع ان نصه «المنتجع الاخير» لم يبع فانه بدا مستقبله .

هناك استثناءات قليلة . «اليس لم تعد تقطن هنا» كان اول سيناريو لبوب غيتشل . «قلوب الغرب» كان اول محاولة استطاع فيها ان يبلغ ما بلغه توني بيل ، بطل الكاتب الجديد لزمن طويل والسينما كانت قد صنعت . .

هذه استثناءات وليست قاعدة .

عندما تتأمل الامر حقاً تجد انك تكتب السيناريو لنفسك اولاً وللمال ثانياً .

قلة من الكتاب المشهورين والمتميزين في هوليوود تحصل على مبالغ كبيرة من المال لقاء سيناريوهاتهم . هناك اكثر من ٤٦٠٠ عضو في نقابة الكتاب ، غربي امريكا ، وقرابة مائتين يستخدمون لكتابة السيناريوهات . واقل من القلة تكسب ارقاماً خيالية سنوياً . واولئك الذين يكسبونها يستحقون كل فلس منها .

لا تضع استثناءات غير حقيقية لنفسك

ما عليك الا ان تكتب نصك

ومن ثم فكّر بكمية المال التي ستكسبها .

الفصل السابع عشر

ملاحظة شخصية

تعليق لابد منه

كل امرىء هو كاتب

هذا ما ستعرفه . كل مَن تطلعه على نصك سيكون لديه اقتراح أو تعليق او فكرة تسهم في تحسينه . ومن ثم سيعطيك ما عنده من فكرة عظيمة يمتلكها عن السيناريو .

شيء واحد تقوله ، انك ستكتب سيناريو . والشيء الاخر هو ان تنفذه كتابةً . لا تصدر احكاماً على ما كتبت . قد تمضي سنون قبل ان ترى نصك على نحو موضوعي ان كنت موضوعياً . ان احكام «الجودة» و «الرداءة» والقياس بين هذا وذاك غير مجدية في التجربة الخلاقة .

الامر هو ما يكون

ولانني من مواطني لوس انجلوس فأنني كنت طوال حياتي قريباً من صناعة الفيلم في هوليوود . فعندما كنت طفلاً في الثانية عشرة من العمر عهد الي دور في «ذهب مع الريح» . كما عملت مع مجموعة فيلم «حالة نقابة» لفرانك كابرا ، ومع سبنسرتريسي وكاترين هيبورن ، وفي مراهقتي كان «نادبي» في هوليوودهاي نموذجـاً لعصابـة تلاحق جيمس دين في فيلم «تمرد بلا قضية» .

هوليوود «مصنع احلام» ومدينة ثرثارين . اذهب الى الاماكن الاثيرة المنتشرة في المدينة وستسمع الجميع يتحدث عن كتابة النصوص ، وانتاج الافلام وعقد الاتفاقات الكل يثرثر

الفعل هو الشخصية . اليس كذلك ؟ المرء بما يفعل وليس بما يقول

كل امرىء هو كاتب .

هناك ميل في هوليوود الى «التخمين الثاني» للكاتب وللاستوديو وللمنتج وللمخرج ، وان الممثل سيغير في النص الذي «يدخل تحسينات» عليه . معظمهم في هوليوود يفترض انه «اكبر» من المادة الاصلية . انهم يعرفون ما يجب عمله «ليجعلوا الامر أحسن» . المخرجون يفعلون ذلك طيلة الوقت .

قد يأخذ مخرج فيلم نصاً عظيماً ويصنع منه فيلماً عظيماً . أو يأخذ نصاً عظيماً ويصنع منه فيلماً رديئاً . لكنه لا يأخذ نصاً رديئاً ويصنع منه فيلماً عظيماً . هذا محال .

قلة من المخرجين تعرف كيف تطور السيناريو عن طريق شد الخط القصصي بصرياً . بوسعهم ان يأخذوا مشهد حوار في ثلاث او اربع صفحات ويحولوه الى مشهد «ناجح» مشدود ودرامي في ثلاث دقائق وبخمسة اسطر من الحوار وثلاث نظرات . احدهم يشعل سيجارة ، ولقطة اعتراضية من الساعة الى الحائط . فعل سدني لوميت هذا في «شبكة التلفزيون» . اخذ سيناريو مكتوباً في مائة وستين صفحة ، مكتوباً على نحو جميل ومتقن وشده بصرياً في فيلم رائع طوله ساعتان انتزع الاعجاب بالنص الذي كتبه بادي جايفسكي .

هذا استثناء وليس قاعدة

معظم المخرجين في هوليوود لا يمتلكون حساً قصصياً ابداً . انهم يضيفون الى ما يكتبه الكاتب ، فيدخلون التعديلات في خط القصة مما يؤدي الى اضعافها او تشويه معالمها ، وفي النهاية تصرف كمية من المال لصنع فيلم رديء لا يرغب في مشاهدته احد .

وعلى المدى البعيد يخسر الجميع الاستوديو يخسر المال والمخرج يضيف «اخفاقاً» الى سجله والكاتب يتحمل تبعة كتابة سيناريو ضعيف .

كل امرىء كاتب

بعضهم يكمل نصه وبعضهم لا يكمله . الكتابة عمل مضن ومهمة يومية . والكاتب المحترف شخص يشرع في تحقيق غاية يبتغيها مثلها مثل الحياة . الكتابة مسؤولية شخصية فاما ان تتحملها او لا تتحملها . ولا تنسَ «قانون الطبيعة» «البقاء للاصلح» في هوليوود لا تكون هناك «قصص ناجحة بين عشية وضحاها» . وكما يقول المثل «النجاح بين عشية وضحاها يستغرق خمس عشرة سنة ليتحقق» .

صدِّق ذلك . فهو صحيح .

يقاس النجاح المهني بالمواظبة والعزم . ان شعار شركة ماكدونالد يتلخص في ملصق اسمه .

لا شيء في العالم يحل محل المواظبة فلا الموهبة تنفع ، لان هناك الكثير من الرجال الفاشلين هم من ذوي المواهب ولا العبقرية تنفع ، فكم من عبقرية لم تقُدر حَق قدرها حتى اصبحت مضرب الأمثال . ولا التعليم ينفع فالارض تموج بالمتعلمين المهملين . المواظبة والعزم وحدهما اذن هما سر الوجود .

عندما تكمل نصك تكون قد حققت انجازاً كبيراً . لقد تناولت فكرة ثم وسعتها في خط قصصي درامي او كوميدي ، ثم جلست تكتبها لاسابيع واشهراً ومن الاستهلال حتى الاكتمال . انها تجربة مرضِية ومجزية . فقد فعلت ما تود ان تفعله .

فاحمل ذلك بفخر

الموهبة هبة من الله ، فاما أن يهبك اياها أو يحرمك منها . لكن هذا لا يتدخل في تجربة الكتابة .

الكتابة تجزي صاحبها

فابذل من الجهد ما تستطيع

دار المأمون للترجمة والنشر

تأسست في منتصف عام ١٩٨٠ لتتولى مسؤولية الترجمة ونشر المطبوعات الدورية الناطقة باللغات الاجنبية والمطبوعات المترجمة من والى اللغة العربية وبما يؤمن الاسهام الفعال في عملية التواصل والتفاعل الحضاريين بين العراق والعالم.

تصدر دار المامون الصحف التالية: ـ
١ ـ جريدة بغداد او بزرفر ـ يومية سياسية ناطقة باللغة الانكليزية.
٢ ـ مجلة بغداد ـ شهرية سياسية عامة ناطقة باللغة الفرنسية.
٣ ـ مجلة كلكامش ـ مجلة الثقافة العراقية الحديثة ـ فصلية ثقافية ناطقة باللغة الانكليزية.

وتترجم الدار كتباً من اللغات الاجنبية الى اللغة العربية واخرى من اللغه العربية الى اللغات الاجنبية وتصدرها.
كما تقدم خدمات الترجمة الفورية والتحريرية للمؤتمرات والندوات الدولية داخل العراق وخارجه.